Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno IX

N. 89 | Dicembre 2020 | ISSN 2431 - 6739

Rivoluzionare il ruolo della TV

Negli anni sessanta il maestro Alberto Manzi, pioniere della didattica a distanza, soddisfò l'urgente bisogno culturale popolare con la sua trasmissione *Non è mai troppo tardi*. Un impatto sociale collettivo che migliorò la vita culturale di molti e della stessa società.
In questi ultimi trent'anni, in particolare con l'avvento della televisione privata, la TV è diventata il tempio della volgarità e dei doppi sensi.
Le varie trasmissioni curate dalla Maria De Filippi, Mara Venier, Barbara D'Urso, Alfonso Signorini... e purtroppo ancora tanti altri noti e meno noti, hanno creato un' analfabetismo e decrescita culturale del pubblico, insieme a un circo mediatico dell'informazione che troneggia sulla TV tutte le sere, composto tra gli altri da Massimo Giletti, Vittorio Feltri, Mario Giordano, Nicola Porro, Maurizio Belpietro, Pietro Senaldi, Alessandro Salustri, Enrico Mentana, Paolo Liguori, Bruno Vespa, Paolo Del Debbio... sono veramente tanti, non possiamo elencarli tutti.
Lo stesso servizio pubblico RAI non sempre è riuscito ad allontanarsi da questa sorta di Circo Barnum. Pochi programmi, al pari di non molti altri, come "Report" condotta da Sigfrido Ranucci o ad esempio "Maestri", il format didattico nato nei tempi del COVID - 19 dall'accordo RAI - Ministero dll'Istruzione e condotto da Edoardo Camurri, si salvano dall'idea che la televisione possa essere anche strumento accessibile, istruttivo, leggero e formativo. A tal proposito, il Ministro Franceschini ha chiesto di recente maggior spazio per la cultura nei palinsesti televisivi in un momento così difficile. Per riaffermare il principio, forse un po' in ritardo, del ruolo determinante che le emittenti televisive possono avere nel sostenere il mondo della cultura e dello spettacolo. Un mondo e tutto un sistema culturale e di spettacolo colpiti duramente sia dalla prima che dalla seconda ondata della pandemia. Sta di fatto che, lo scorso 26 ottobre, Franceschini ha impugnato carta e penna per scrivere una lettera ai vertici dei principali network televisivi, sia pubblici che privati, per

segue a pag. successiva

Omaggio per i nostri lettori

Questo mese un pregevole omaggio di fine anno da Progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio": salviamo le versioni italiane dei film di Laurel & Hardy!

Quando Stanlio...faceva Charlot!
1921-2021: cento anni dalla prima apparizione della coppia Laurel & Hardy
di Enzo Pio Pignatiello e Simone Santilli
Diari di Cineclub Edizioni - collana I Quaderni
Allegato a questo numero, scaricabile al link:
https://bit.ly/3k0yMWZ
€ 0,00 Omaggio

E venne Natale

Tutto il mondo si salvò

Il problema principale in questi giorni sembra essere: Cosa farò a Natale? Conosciamo persone che si ammalano ogni giorno, che vanno in ospedale se ci riescono, che muoiono. Sappiamo cosa significa non riuscire a respirare. Un fenomeno che da l'idea grave del momento. Eppure si vede gente che protesta a ogni decisione restrittiva del Governo che poi è l'unico mezzo che abbiamo a disposizione. Piaccia o non piaccia. Noi non protestiamo nemmeno quando chiudono i cinema. Abbiamo fiducia nelle scelte governative. Solo il tempo potrà confermare se sono state giuste o errate. Il nostro impegno può essere così sintetizzato: fare tutto quello che ci protegge, lockdown imposto o lockdown per scelta. Poco importa. Passare le prossime feste con i propri affetti, quelli più stretti, feste più sobrie. Non soffriremo per queste scelte obbligate per la nostra salute. Ma non possiamo dimenticare l'affetto verso l'altro, quello che non conosciamo direttamente, quelli che sono ancora più vittime della tragedia, oltre la pandemia, i dannati della crisi sociale e culturale che questa genera. Lo scriviamo qui, su una rivista di cultura e di cinema. Perché anche a questo devono servire le due potenti risorse. Altrimenti è solo irresponsabile sciccheria per *frequentatori di aperitivi e pallide larve di biblioteca.*
Buon Natale e felice anno nuovo.

DdC

"camaleConte Italia a colori" Dicembre 2020 di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

segue da pag. precedente

sollecitarli a dare maggiore spazio nei palinsesti a teatro, musica, danza e cinema.

"La televisione – è scritto nella lettera - può esercitare la propria vocazione di fondamentale industria culturale del Paese, contribuendo a mantenere vivo il legame del pubblico con quello straordinario insieme di talenti e professionalità che incarna la musica, la prosa, l'opera, la danza, il cinema e molte altre forme espressive e creative". E ha ancora ricordato: "Allo stesso tempo la cultura è il tessuto connettivo di una società, essa genera benessere e rete di comunità. E' essenziale che pubblico e operatori possano continuare ad animarla e produrla in questo tempo attraversato da inquietudine e smarrimento. Non dobbiamo spegnere la domanda di contenuti culturali. Per questo – scrive Franceschini - rivolgo un appello, affinché le emittenti diano ampio spazio a teatro, musica, danza e cinema. Non solo attingendo dal giacimento delle repliche, ma anche immaginando e sperimentando nuove produzioni e nuove iniziative". Tutto questo "affinché – conclude Franceschini - la cultura possa continuare a raggiungere più persone possibili".

Ma *cacchio*, c'era bisogno di un mondo investito da una pandemia di tale gravità e propagazione da sospendere la vita quotidiana delle persone, per scrivere dell'urgenza di dare più spazio alla cultura nei palinsesti televisivi? Non bastava la visione della strabordante espansione del virus dell'arroganza, della volgarità e rissosità che spopolano in TV da troppo tempo?

Va bene. *Non è mai troppo tardi* per dare un nuovo senso a questa TV, che però oggi, un senso ancora non ce l'ha. Bravo Dario, ma impegnati di più perché sembra che non ti abbiano preso troppo sul serio e se riuscissi a trovare poi la stessa sensibilità anche per la tua contraddittoria legge su cinema e audiovisivo, saremmo a cavallo!... Che non sarebbe quello della RAI.

DdC

Quando verrà Natale

«Salparono nel tempo di Natale ma non ci fu nessuna cerimonia solenne. Né messe di mezzanotte, né canti per l'attesa e la venuta del Messia. Era inverno che non sapeva di alcuna neve incantata. Durava uno strano freddo, come quello che sempre accompagna i roghi delle streghe, fuliggine che danza macabra in aria plumbea, fuliggine che nasce dalla fame, dalla peste, dalla guerra. Il Bambino non nasceva per i dannati dell'Argia. All'Epifania loro sarebbero stati già morti e chi sa dove avrebbero approdato le loro ossa. Però quell'armata d'ombre doveva salpare. Meglio che non fossero mai nati. Con dolore, Istefane Dorveni pensava a Nivata Muscu. Anche il loro bambino stava per nascere. Era una notizia che non portava né consolazione né lietezza».

Istefane Dorveni, quinta puntata, **DdCR | Diari di Cineclub Radio**

Natalino Piras

Qualche tempo fa, il primo giorno di dicembre ero a Karlsruhe per un convegno su Grazia Deledda. Era la prima domenica d'avvento e nelle strade si sentiva già atmosfera natalizia. C'era il freddo giusto, facce arrossate e "fiati gelati di angeli cantori annuncianti il Messia" dice il poeta. Là, nella lontana Germania, rivivevo il tempo dell'attesa, mai più ritornato dal tempo dell'infanzia, né al mio paese né in altre periferiche città della Sardegna. Il Natale, tanti anni fa, valeva per l'attesa, come per Leopardi il *sabato del villaggio*. Un'attesa che il tempo del consumismo e delle luci falsate, a intermittenza su alberi di plastica, tra dolciumi e cinepanettoni, tra sorrisi e carezze, tutte situazioni mai esistite e inesistenti però di farisaica comunicazione, ha gradualmente vanificato. Il Natale corrotto dalla ricchezza e dal benessere ha trasformato il ricordo della nascita del Dio umile in una mangiatoia pubblicitaria. Tutto il profluvio di buoni sentimenti tra musiche celestiali e altre suadenze mascherano l'accumulo di capitali e la prostituzione che il Capitale impone a una ricorrenza altrimenti sentita da persone, uomini e donne, vecchi e bambini, di buona volontà e di cuore ingenuo. Più che vestirlo, Babbo Natale lo travestono. Lontana la vera empatia con il sacro ma pure con il senso laico del Natale. *Adeste fideles* è passato da canto di pastori erranti a industria discografica.

Poi, in questo 2020, il lockdown, parola sconosciuta al villaggio globale e che la peste ha reso pratica quotidiana, rimanda il Natale, quello solo consumistico, a un chi sa quando.

Altri tempi, altro avvento e altro Natale tornava alla memoria in quel primo dicembre del 2006, come se nel freddo di fuori che compenetrava gli interni del tempio tutto tornasse davvero al tempo dell'attesa di un vero giorno: di lietezza, di luce, di ripagamento con piccole cose e poveri doni di piccole e grandi tribolazioni durante un intero anno esperite. Un giorno di vera pace come segno di scambio. Il Dio umile nasceva nelle zone più dimenticate e oscure, quelle che avevano più bisogno di caritas e di pietas. E noi, pur essendo bambini, ne eravamo consapevoli e partecipi.

Ricordo che fu a Natale che vidi il mio primo film grandioso, in cinemascope, all'Ariston di Bitti: *I dieci comandamenti* di Cecil B. De Mille, la versione del 1956.

Era il tempo dell'attesa quanto legittimava il Natale, quando il ciclo delle stagioni ancora rispettava i giorni corti, di pioggia, di nebbia, di piovasco che gradatamente diventava gelido e il nevischio di passata metà novembre annunciava la neve vera, quella che sarebbe venuta o per l'Immacolata o alla vigilia del 25 dicembre. Niente più di tutto questo al tempo del Covid-19. "Quando verrà Natale" subisce tutt'altre stravolte elaborazioni, inquinate dalla scoria dell'archeologia industriale, da veleni nucleari. Tutti segni che violano il senso originario del presepe.

Nelle lunghe notti d'attesa della notte della messa del gallo, al caldo di coperte di lana grezza che sembravano di marmo al primo impatto, noi entravamo nella dimensione del sonno-sogno. Il Natale di allora aveva davvero il senso del fantastico, della meraviglia, pure la solennità, il chorus alla messa maggiore del grande giorno, la struggenza, la nostalgia. Né, in quel tempo d'attesa, si poteva fare il presepe prima dell'inizio della novena, la data canonica del 16 dicembre. Un presepe che avremmo smontato il giorno della Befana, per tutto il resto dell'anno riposto dentro scatole per scarpe, tenuto nascosto come un Graal in qualche ripostiglio, rudimentali armadi a muro di povere cucine, con il focolare al centro, qualche altra stanza buona compresse tra il pagliaio e la stalla. Là davvero c'erano il cavallo, l'asino, il bue e altri animali. Era una vita da poveri dove il sogno del Natale diventava il completamento indispensabile a quanti coltivavano e organizzavano speranza. In fondo il segno di tanta teologia della liberazione, un modo di vita di una società pastorale e contadina

segue a pag. successiva

"I dieci comandamenti" (1956) di Cecil B. DeMill

segue da pag. precedente

contrassegnata dalla necessità, dove niente doveva risultare superfluo. Noi non conoscevamo alberi addobbati, non faceva parte della nostra tradizione. Andavamo in campagna, e la campagna stava allora anche dentro l'abitato, a raccogliere muschio verde, pezzi staccati dalla roccia, la base naturale del presepio. Un incanto. Facevamo noi stessi la musica d'accordo, erano le stesse nostre voci di meraviglia, le nostre stesse parole di bambini ma pure di gente grande cercanti concordia, scambi di fratellanza, pure intenti di cessazione di faide. Un Natale siffatto era il riconoscimento dell'altro e del diverso. Oggi non più. Anche prima della peste. Il senso del Natale come fatto minimo che diventa invece significativo per molti, lo dice, forse senza averlo programmato come tale, un film, il secondo, della fortunata serie don Camillo-Fernandel e Peppone-Gino Cervi, tratto come tutti gli altri da Guareschi. Nel *Ritorno di don Camillo*, diretto nel 1953 da Julien Duvivier, dopo tanto battagliare e in piena guerra tra agrari e contadini, lavoranti a giornata e mezzadri che fanno la fame, un odio di classe che arma uno contro l'altro anche i bambini, a un certo punto il parroco manesco costringe-convince il sindaco comunista ad aiutarlo a preparare il presepe. "Questo è Peppone" dice don Camillo come spostando una pedina degli scacchi e mettendo l'asino accosto alla mangiatoia dove sta il Bambino. "E questo è don Camillo" replica immediatamente Peppone, sistemando il bue nell'altro lato della cuna. Non ci sono, almeno per un poco, né acrimonia né volontà di sfida e di prendersi a cazzotti e spinte tra don Camillo e Peppone. Che altri Natali festeggiano insieme, memori che furono entrambi partigiani, gente della Resistenza.

Quella prima domenica d'avvento a Karlsruhe, in quella chiesa senza icone e senza affreschi, il suono di un armonium alternava e accompagnava il coro dei cantores di Galtellì (Galte è il paese di uno dei capolavori di Grazia Deledda, *Canne al vento*, 1913). Era come la memoria del presepio che si forma, con tutte le statuine al loro posto: il fabbro, l'arrotino, l'acquaiolo, la donzelletta con la brocca, la filatrice, il pastore con l'agnello sulle spalle che guada fiumi di vetro con la rena e le pietre prese dello sterrato e insieme selciato davanti a casa. A Karlsruhe era come fossimo tornati molti di noi là presenti, sardi ma pure di altre regioni d'Italia, emigrati figli di emigrati, italiani ma pure tedeschi, a memorie accomunanti e dividenti di mezzo secolo prima.

Il Natale stabiliva tregue. Come, lo avrei scoperto diversi anni dopo il favoloso tempo dell'infanzia, capita nelle narrazioni, il romanzo di Jaroslav Hašek e le versioni cinematografiche e teatrali del *Buon soldato Sc'veik*, quando a Natale, siamo nel macello della prima guerra mondiale, il fantaccino boemo e quello italiano, stabilite poche ore di tregua dagli alti comandi, fraternizzano e si ubriacano insieme. Prima di riprendere ciascuno il proprio posto nelle trincee, divoranti mostri, di sangue e di fango, che si fronteggiano.

La tregua di Natale del 1914. Uno spiraglio di umanità nella crudeltà della guerra.

Il buon soldato Švejk nel cinema muto ceco: "Švejk nella cattività russa" (1927) di Svatopluk Innemann

I recuperanti (1970) di Ermanno Olmi

Nei Natali della mia infanzia, contigua alla fine della seconda guerra mondiale, i muri e i muraglioni lungo le strade erano ancora tappezzati di manifesti che avvertivano grandi e bambini che né dentro il paese né quando si andava in campagna per legna, funghi e prendere il muschio per il presepe, non si dovevano raccogliere strani oggetti luccicanti, di diverse forme e grandezza: erano bombe, residuati bellici. L'effetto devastante di questi ordigni mascherati lo rende una breve sequenza nel secondo tempo di *Full Metal Jacket*, film di Stanley Kubrick del 1987, sulla guerra in Vietnam, nei giorni del Tet, il capodanno dei vietnamiti, per loro come un Natale: un marine si china per raccogliere una bambola bianca nel fango. Una deflagrazione lo spinge in aria, lo butta a terra ridotto a pezzi.

C'è un film, *I recuperanti* (1970) di Ermanno Olmi, sceneggiatura di Tullio Kezich, Mario Rigoni Stern e lo stesso regista. Un reduce dalla campagna di Russia nella seconda guerra mondiale, la disfatta dell'Armir, per vivere si mette in società con un vecchio montanaro che di mestiere fa quello di recuperare materiale bellico, nell'altipiano di Asiago, per poi rivenderlo. Sino a che la fidanzata non convince il reduce a cercare più faticoso ma meno pericoloso mestiere.

Nel cinema, la guerra racconta molto Natale. E altre tregue come controcanto a *Sc'veik*. C'è una sequenza nel film *La grande guerra* (1959) di Mario Monicelli. Un portaordini, un soldatino italiano, viene fulminato da un cecchino austriaco mentre salta dalla terra di nessuno coperta di neve verso la trincea amica. Poteva aspettare, invece il sottotenente Loquenzi (Mario Valdemarin) gli ordina di saltare per consegnare il dispaccio urgente. Il portaordini recava gli auguri di Natale alla truppa da parte dell'alto comando.

Là a Kalrsruhe, in quella prima domenica d'avvento il tempo dell'attesa si trasformava, nella chiesa austera, davanti ai lumini ai piedi dell'altare, nel tempo dell'angoscia storica. Come un film fino ad allora ad andamento sopportabile che adesso cambia registro. Comprendevo che l'attesa del Natale non risultava più la stessa della mia infanzia rappresentativa di tanto altro tempo bambino. Il chorus dei cantori di Galte svolgeva altro repertorio, seppur in lingua sarda e a tema natalizio, di quello che invece la mia mente lontana dettava a un cuore altrettanto lontano, diventato consapevole dello stravolgimento delle stagioni, la causa inquinante, la causa prima di questa peste e dei suoi contagi. Non possono esserci statuine di untori in un presepe.

Natalino Piras

Cinema e TV: veicoli culturali

Audiodescrizione, sottotitoli e adattamento dialoghi

Laura Giordani

Veicolo culturale è un'espressione figurata, ma prendiamola, per gioco, alla lettera: come si potrebbe immaginare questo veicolo? Nelle sembianze d'un furgoncino zeppo di libri? Un treno snello che corre da una città all'altra? Somiglia forse a un carro armato?

Dopo un'esperienza trentennale nel campo degli audiovisivi, il veicolo culturale che immagino non è solo un messaggero, un'innovazione o un'arma, ma quasi un utensile, una macchina asfaltatrice (un poco usurata) che livella i sentieri della lingua. Non si fraintenda; è un mezzo indispensabile e, come tutti gli strumenti dei quali non si può fare a meno, va utilizzato con maestria e responsabilità. Chi mai incatramerebbe, appena nel tempo d'una notte, i sampietrini romani per ottenere qualche straduccia sgangherata che causerà più fastidi che comodità? In fondo il sampietrino è solo un cubetto di selce e può essere lavorato e adattato all'uso, ma non in fretta e furia, non con approssimazione e soprattutto nel rispetto di precise regole di posa in opera.

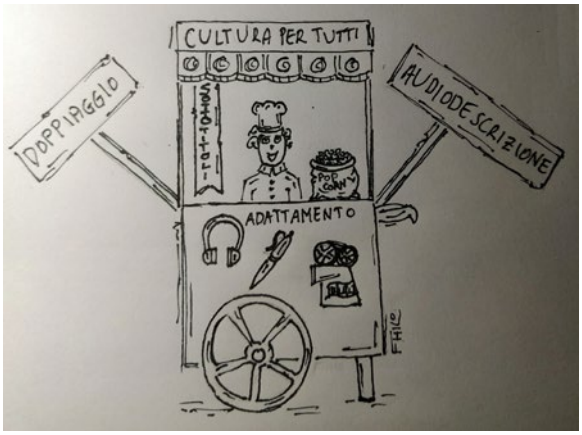
L'audiodescrizione per i non vedenti e i sottotitoli (inclusi quelli per i sordi) sono veicoli culturali potenti, né più né meno dell'adattamento dialoghi, poiché avvicinano lo spettatore a mondi lontani, ma come vengono sfruttati?

Una lingua non è solo un insieme di regole grammaticali; è il pensiero di un popolo, è il suo modo di muoversi, è il ritmo della sua voce e la sintesi estrema della sua storia. Non basta, dunque, tradurre le parole con le quali un testo prende forma su carta; occorre comprenderne il messaggio e adattarlo nel modo più fedele, purché sia innanzitutto fruibile. Se dovessi riportare qui e ora tutti i casi meritevoli forniti dai nostri dialoghi adattati per il doppiaggio, dalle nostre audiodescrizioni e dai nostri sottotitoli, ruberei pagine su pagine, ma posso, in breve, dire con certezza cosa li accomuna tutti: lo studio, e non nel senso, un po' triste, di penitente immersione tra le pagine di un manuale polveroso. Lo studio di cui parlo è la ricerca, la cura, l'amore che il latino STUDIUM tramanda con la propria radice.

Un concetto come questo non lascia spazio all'approssimazione, ma richiede ore, giorni, di cui spesso chi fa questo mestiere è a corto. Per rispettare le scadenze incalzanti, si prendono certe scorciatoie che, precedente dopo precedente, danno vita a lingue parallele, nate più per adattarsi a necessità personali che al lessico, e che storpiano la normale sintassi senza tuttavia contravvenire ad alcuna regola grammaticale.

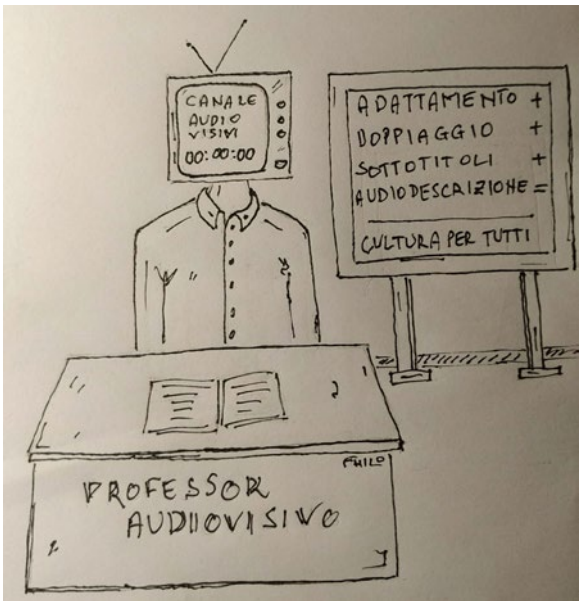
Il campo dei sottotitoli è disseminato di trappole simili, nelle quali si può facilmente cadere (anche per rispettare il poco spazio a disposizione): calchi linguistici troppo forzati, prestiti svantaggiosi di parole e formule ricorrenti che, certo, fanno risparmiare del tempo, ma appiattiscono la lingua di destinazione senza però aggiungere nulla alla resa dell'originale.

Per quanto riguarda le audiodescrizioni per i non vedenti, non disponendo di un testo al quale fare riferimento, bisogna saper attingere a un vocabolario dell'immagine che alle volte non si ha il tempo di consultare con la cura necessaria. Qui l'opera di scrittura (a tutti gli effetti opera dell'ingegno) richiede tre passaggi che mai andrebbero trascurati. Innanzitutto, bisogna osservare e decodificare l'unione di forma e significato che dà vita all'immagine audiovisiva (scenografie, dialoghi, musiche, temi legati a luoghi e personaggi, effetti sonori e molto altro), dopodiché si può passare a tradurre in parole quel che si vede, componendo un testo originale che restituisca, senza imbeccate superflue, la stessa esperienza e che rispetti le intenzioni artistiche rendendo comprensibile ciò che i personaggi non esprimono a voce. Infine, è necessario mondare il testo audiodescritto da scelte lessicali troppo personali, da fraintendimenti e interpretazioni ambigue, per restituire una descrizione che non è una spiegazione e che può finalmente armonizzarsi con il video.



La difficoltà nel trovare un giusto compromesso tra lo scarso tempo a disposizione e l'alta specializzazione del professionista colpisce anche l'adattamento dei dialoghi per il doppiaggio, dove il linguaggio parallelo nato dagli incidenti dovuti alla fretta è scherzosamente detto "doppiaggese". Ne riporto qualche esempio. Quando la linea telefonica è debole, non diciamo "riesci a sentirmi?" (*can you hear me?*), ma "mi senti?"; nessun professore interromperebbe le urla belluine della classe con un perentorio "tranquilli!" (*be quiet!*), ma dice "silenzio!" o "zitti!"; parrebbe strano dire "ti amo" (*I love you* iperbolico) a un amico, meglio "ti voglio bene"; un italiano non "lascia l'appartamento" (*to leave the apartment*), trasloca o, al limite, cambia casa.

Un parlante esperto non adotterebbe formule così inconsuete, vero? Eppure, molti di loro pranzano "alle dodici" e non a mezzogiorno; rispondono "assolutamente" (*absolutely*) a chi ha appena offerto loro del vino e ora non sa se versarlo o no. Le formule del doppiaggese si insinuano nel parlato di tutti i giorni e riescono a superare con facilità le difese erette da anni di pratica; inutile dire quanto sia semplice far breccia in quelle di chi sta imparando la lingua, come i più piccoli.



Il veicolo audiovisivo è così efficace da modificare la lingua parlata (ai posteri dire se in meglio o in peggio) e con questo intendo rilevare e sottolineare nulla più che la sua influenza sulla mente dello spettatore perché, come già detto, una lingua non è solo grammatica.

Chi decide di lavorare in questo campo deve conoscere lo strumento che ha a disposizione e usarlo con piena consapevolezza, con profondo senso di responsabilità, anche se il tempo stringe, anche se "ormai i precedenti ci sono già", anche se esiste la licenza poetica, poiché occorre tenere sempre a mente che questo veicolo culturale, malgrado tutte le buone intenzioni, può essere un semplice mezzo, una fonte di innovazione e perfino un'arma.

Laura Giordani

Un ringraziamento particolare all'artista FHILO per le sue vignette

Franco Fabrizi, l'indimenticabile vitellone-farfallone

Uno degli attori più significativi del cinema italiano degli anni Cinquanta e Sessanta

Pierfranco Bianchetti

Bello, elegante, sicuro di sé, sfrontato, ma anche infido, enigmatico e indecifrabile, Franco Fabrizi è stato uno degli attori italiani più presenti sul grande schermo. Un volto familiare ancora oggi, quello che vediamo in tante pellicole degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta, che passano regolarmente sul piccolo schermo televisivo. Nato a Cortemaggiore il 15 febbraio 1916 da un padre barbiere e da una madre cassiera di un cinema, Franco inizia la sua carriera come indossatore, poi come comparsa a Cinecittà e ancora attore di fotoromanzi. Si dedica infine al teatro di prosa e nel 1948 è con Walter Chiari nella compagnia di Silvana Pampanini di cui si innamora perdutamente senza successo. Nel 1950 Michelangelo Antonioni lo vuole nel cast di *Cronaca di un amore* aprendogli così le porte del cinema. Nel 1953 è sotto la direzione di Federico Fellini nel ruolo di Fausto, un trentenne donnaiolo in *I vitelloni*, sposato, ma traditore e inaffidabile, impiegato in un negozio di oggetti antichi. Il suo ruolo è particolarmente sgradevole, ma gli procura una grande popolarità presso il pubblico cinematografico. Nel '54 con Luigi Zampa in *La romana* è Gino, l'autista di una ricca famiglia, bugiardo e mentitore che fa innamorare Gina Lollobrigida, una giovane modella. Ancora con Fellini in *Il bidone* (1955) è nei panni dell'autista Roberto, uno dei truffatori che batte le campagne intorno a Roma alla ricerca di povere vittime da spennare. Nel '57 gli tocca un'altra parte sgradevole, quella di Giorgio, il fidanzato di Giulietta Masina, una povera e ingenua prostituta dal cuore d'oro di *Le notti di Cabiria* che lui spingerà senza pietà nel Tevere. Benché costretto a recitare sempre la parte del subdolo dongiovanni, questi sono per lui gli anni artisticamente più belli e più intensi. Fuori dal set lo si vede spesso camminare elegante e sorridente in Via Veneto indossando un completo all' americana e sfrecciare per le strade di Roma su auto sportive di lusso con donne bellissime (rimarrà sempre uno scapolo impenitente). Molti lo considerano una sorta di Cary Grant all' italiana. In realtà sfortunatamente non riuscirà mai a uscire dal clichè del seduttore disonesto e conquistarsi nel cinema italiano un ruolo di protagonista. Nel 1959 è diretto da Pietro Germi in *Un maledetto imbroglio* dal romanzo di Emilio Gadda *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* nei panni di Antonio Valdarena, un finto medico cugino di Eleonora Rossi Drago, vittima di un'aggressione fatale in casa sua, che sarà bruscamente interrogato dal commissario Ingravallo (lo stesso Pietro Germi). Nel '61 in *Una vita difficile* di Dino Risi è al fianco di Alberto Sordi nel ruolo di amico, compagno di partito e collega in un giornale comunista, incapace però di difendere la sua dignità. Nel '65 in *Io la conoscevo bene* di Antonio Pietrangeli sarà uno dei tanti uomini che si approfittano della fragile Stefania Sandrelli. Nel 1965 è ancora agli ordini di Pietro Germi per *Signore e signori* nei panni del venditore di scarpe Lido Benedetti, che concupisce una bella ragazza di campagna (lui la definisce *bianca come el latte e dura come el marmo*) arrivata nella città veneta per fare acquisti, segnalandola anche agli altri amici donnaioli sempre alla caccia di sesso a buon mercato. Dopo la parte del barbiere di *Morte a Venezia*, 1971, di Luchino Visconti, lavorerà in tante produzioni al servizio di molti registi italiani. Nel 1972 è nel poliziesco *La polizia ringrazia* di Steno; nel 1975 in *Gente di rispetto* di Luigi Zampa dal romanzo di Giuseppe Fava, ambientato nella Sicilia mafiosa e in *Uno scandalo perbene*, 1984 di Pasquale Festa Campanile incentrato sullo smemorato di Collegno, il caso Bruneri-Canella. Nel 1985 è un conduttore televisivo incaricato di presentare due vecchi ballerini di avanspettacolo, Giulietta Masina e Marcello Mastroianni, in *Ginger e Fred*, sempre di Fellini e poi nei panni di un monsignore in *Il piccolo diavolo*, 1988 di Roberto Benigni con Walter Matthau. L' attore prima di morire a 79 anni il 18 ottobre 1995 nella sua casa natale a Cortemaggiore, aveva già preparato il suo epitaffio: "Uno che in 150 film ha rappresentato la degenerazione del vitellone, cioè il farfallone". Franco Fabrizi appartiene a quella schiera di attori caratteristi che con la loro presenza hanno sostenuto l'industria cinematografica al fianco delle star; interpreti spesso ingiustamente dimenticati, ma che andrebbero invece rivalutati e ricordati. Il cinico rubacuori di provincia e il seduttore inaffidabile si è ritagliato comunque uno spazio nella storia del nostro cinema.

Pierfranco Bianchetti

"Il bidone" (1955) di Federico Fellini

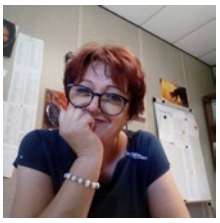
"La romana" (1954) di Luigi Zampa

"Una vita difficile" (1961) di Dino Risi

"I vitelloni" (1953) di Federico Fellini

Quattro chiacchiere al bar con Mario Musumeci

Da qualche mese in pensione dal Centro Sperimentale di Cinematografia, un punto di riferimento fondamentale per chi voleva sapere di pellicole e restauri della Cineteca Nazionale. Chi ha frequentato gli archivi cinematografici conosce benissimo l'alto livello professionale di Mario Musumeci che ha lavorato trentasette anni al Centro Sperimentale di Cinematografia, recentemente ha iniziato, come dice lui, una nuova vita, si perché la pensione per quelli come Mario Musumeci è solo il pretesto per continuare ad organizzare mille altre attività.
Dal 2000 siamo diventati colleghi, abbiamo condiviso tante belle iniziative e anche tante battaglie sindacali. Mario non lo vedo da qualche mese per le restrizioni dovute al Covid 19 e allora ho pensato di invitarlo a prendere un caffè insieme e fare due chiacchiere senza nostalgia. Siamo seduti sulla terrazza di un bar davanti ad un caffè fumante e di fronte a noi il Centro sperimentale di cinematografia.


Susanna Zirizzotti

Mario, noi ci siamo conosciuti all'inizio degli anni ottanta quando io venivo al Centro Sperimentale di Cinematografia, per conto della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, ad incontrare Cincotti il conservatore della Cineteca nazionale o il presidente Giovanni Grazzini. Tu eri giovanissimo ma avevi già un ruolo importante in quella istituzione.

Sono arrivato al Centro Sperimentale nel 1983, avevo 30 anni, una moglie giovane e disoccupata come me e insieme una figlia di 3 anni ed ero in cerca del primo lavoro solido, avevo una laurea in Lettere della quale ero molto fiero: gli anni alla Sapienza li ricordo con un amore sviscerato perché coincidono con il mio innamoramento per Roma. Arrivo dalla provincia, da Catania e come tutti i provinciali mi perdevo in passeggiate lunghissime perché nei primi anni settanta era una città bellissima. Finita l'Università ho fatto le supplenze di inglese e italiano a scuola, ho venduto libri porta a porta e siccome mi ero innamorato anche di una figlia di questa città e che ad un certo punto scopriamo che ci stava arrivando in dono una bambina, ho cominciato a darmi da fare per badare a questo nucleo che si stava formando.
Il primo lavoro è stato alla direzione del Partito comunista italiano, fu Antonello Trombadori che tenne un congresso nella mia sezione, gli riuscì simpatico il mio intervento, all'epoca con mia moglie e altri compagni animavamo una radio di quartiere e al compagno Trombadori chiesi se potevo fargli un'intervista. Mi ricevette all'ingresso laterale della Camera dei Deputati, facemmo l'intervista e appena finita mi chiese che lavoro facessi. Dopo qualche giorno mi procurò un colloquio con Amendola, andò bene e iniziai a lavorare con lui, nella sua segreteria, ci lavorai per otto mesi, poi di lì a poco lui morì. A Giorgio Amendola feci l'editor dei suoi scritti: dovevo rivedere il suo libro di memorie *Un'isola*. Lui scriveva a ruota libera periodi lunghissimi senza alcuna interruzione e allora gli serviva qualcuno che desse fiato al lettore, dividendo i periodi senza alterare il senso.
Poi dopo la sua morte la prima occasione di lavoro che mi capitò fu da precario al Ministero del Tesoro, andai a lavorare come archivista alla direzione delle pensioni. Nel frattempo avevo trasformato in un saggio la mia tesi su Pirandello che venne pubblicato negli annali della Facoltà di Lettere, speravo tanto di trovare un incarico come ricercatore all'Università, non l'ho fatto ma sono riuscito lo stesso a fare ricerca. Uscì il concorso al Centro Sperimentale di Cinematografia dove si chiedeva la laurea in Lettere. In quel periodo non era richiesta da nessuno, il Centro sperimentale allora era equiparato all'Inps, stesso soggetto giuridico, stesso regolamento, stesso contratto di lavoro; al Csc il rapporto tra numero di partecipanti al concorso e posti disponibili era abbastanza buono, ce l'ho messa tutta, ho studiato tanto e sono riuscito ad entrare.
All'epoca era presidente Giovanni Grazzini che ricordo con simpatia, Ernesto Laura era direttore generale. Mi hanno esaminato queste persone, era gente che non aveva occhio alla burocrazia ma erano competenti nella loro materia. Poi c'era Guido Cincotti, era Conservatore della Cineteca, anche lui non era scevro da difetti però era uomo di caratura elevata, laureato in Lettere e poi diplomato in

Mario Musumeci in uno scatto di Massimo Becattini (2007) che lo intervistò in Cineteca sul restauro di "La rosa di Bagdad" (1949) diretto e prodotto da Anton Gino Domeneghini per cui furono realizzati gli extra del Blu-Ray per il LUCE.

regia al Csc, cosa a cui teneva tantissimo, il quale già in Commissione mi pesò e mi scelse fra i due assunti e mi inserì subito in Cineteca dove sono rimasto dal marzo '83 fino a maggio 2015, poi c'è stato un cambiamento.
Torniamo all'inizio: per i primi sei, sette anni sono stato il braccio destro di Cincotti che mi ha insegnato il mestiere. Era un intellettuale napoletano appassionato di cinema, oltre alla laurea aveva fatto un anno di specializzazione all'Istituto di Studi Filosofici con Benedetto Croce a Napoli e lo raccontava con la stessa civetteria con cui raccontava di essere stato allievo del Centro Sperimentale. Era un uomo di cultura e mentalità borghese di natura conservatrice, a modo suo molto anticonformista, un napoletano colto che riusciva sempre a giocare con la burocrazia, a eluderla per riuscire a fare "le cose veramente importanti": comprare collezioni di film, trovare i soldi per restaurare, per organizzare una iniziativa, un congresso, un convegno, era una penna fra le più argute, scriveva delle relazioni contabili che a volte erano dei piccoli capolavori di letteratura, con ironia, sottigliezze e capacità retoriche straordinarie. Lui fu il mio primo maestro sul campo fino al 1991 quando poi andò in pensione. Io seguivo le sue direttive, all'occorrenza lo sostituivo le rare volte che si assentava dalla cineteca – ci avrebbe anche dormito in verità - lavoravo su tutta la gamma delle attività dell'istituzione. Ovviamente stare dietro ai film mi piaceva di più. Quando tornavano le pellicole ristampate dal laboratorio uno dei lavori più divertenti era rivedere se la copia era buona per dare l'ok al pagamento. Ho conservato decine di quaderni con i miei appunti su eventuali difetti fisici su cui andavo a parlare con Cincotti o con i tecnici o chiamavo il laboratorio per farmi spiegare ma raccoglievo anche le mie osservazioni, io non conoscevo il cinema da esperto. Come tutti i laureati in Lettere mi piaceva tutto, mi ero ubriacato da studente nel vedere i cicli di film di Antonioni, Pasolini al vecchio Planetario o al Filmstudio, però non ero un cinefilo. Tra un romanzo, un saggio o un film non c'era una differenza sostanziale tra i miei interessi. Facendo quel lavoro ho iniziato a scoprire il cinema.

Ricordi quale fu il primo film che hai visto in moviola?

La prima copia di film che ho controllato che tornava dal laboratorio in quei giorni, era *Citizen Kane*, *Quarto potere* di Orson Welles di cui avevo sentito parlare decine di volte in trasmissioni televisive. Siccome ero curioso e abituato a fare questo lavoro di detection, allora sono andato a cercare, all'epoca negli anni ottanta non c'era internet, l'Enciclopedia del cinema, il Film Lexicon, documenti, libri, bibliografie ed ho cominciato a prendere l'abitudine ogni volta che arrivava un film di andarmi a cercare informazioni e prendere appunti sui miei quadernetti. In questo modo ho fatto formazione sul campo. L'uscita di Cincotti ha portato una riorganizzazione anche del lavoro, ho chiesto ed ho ottenuto di occuparmi della conservazione e del restauro mentre tutto quello che era la diffusione delle pellicole, le proiezioni e l'offerta al pubblico stava in un altro settore e se ne occupava un'altra collega.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Raccontami di quel primo periodo: in quale stato erano le Cineteche italiane ?

Quel periodo lì è stato molto interessante, io e gli altri colleghi della mia generazione siamo stati protagonisti di una svolta nella vita delle istituzioni cine-archivistiche non solo italiane. Dal 1980 fino al 2010 circa c'è stato un doppio salto del ciclo evolutivo delle istituzioni cine archivistiche, perché prima si passa dall'idea di culto cinefiliaco dei capolavori a quella di tutela del patrimonio, che non era poi così scontata come potrebbe sembrare; e poi con il nuovo secolo alla trasformazione del digitale che sconvolge l'idea stessa di cinema sia nella produzione sia nella fruizione. Nella prima fase, quando arrivai al Csc l'istituzione soffriva di questa natura un po' strana come ente pubblico, con uno stato giuridico equiparato all'Inps, eravamo tra i cinquanta e i settanta dipendenti, una roba piccolissima e le cineteche in Italia erano poche peraltro. Oltre alla Cineteca nazionale c'era il Museo nazionale del cinema di Torino che era più compresso di noi. Noi eravamo una grossa istituzione in rapporto a loro, poi c'era la Cineteca italiana di Milano, piccola e sofferente anch'essa con pochi soldi e pochi dipendenti. Eravamo spesso in crisi. Per alcuni anni al Centro Sperimentale abbiamo dovuto sospendere i corsi della scuola, il corso di recitazione era stato soppresso, lo riaprì Grazzini un anno e mezzo dopo che ero entrato al Centro affidandolo a Beppe De Santis. Il Centro sperimentale di cinematografia era un' istituzione che soffriva molto di carenza di finanziamenti e di difficoltà organizzative conseguenti al fatto che, quando le autorità competenti, i Ministeri, il governo dovevano fare norme regolamentari, contratti di lavoro, guardavano alle entità di maggior peso in quel comparto come l'Inps o altri enti previdenziali che avevano logiche, tempistiche di lavoro del tutto differenti da quelle delle istituzioni culturali. C'era una schizofrenia di tipo organizzativo e di mentalità, senza contare che anche i finanziamenti erano pochi. Il Centro Sperimentale e la Cineteca nazionale riuscirono ad andare avanti sempre e comunque. Era sempre stato un grande miracolo legato ad una tradizione, riuscire a essere presenti nella vita culturale era anche grazie al fatto che c'erano comunque una serie di persone come Cincotti o Grazzini che, pur avendo un lavoro da editorialista del Corriere della Sera, scriveva libri, eppure si spendeva con molta energia perché gli piaceva, ne era coinvolto. Nel Consiglio di amministrazione c'era Lino Micciché che alcuni anni dopo diventò presidente e fautore di un decollo, una trasformazione impetuosa dell'istituzione. Anche per chi ci lavorava, i dipendenti, era come se quel lavoro portasse ad una sorta di dipendenza, come bere vino induce ad una sorta di ebrezza, così al Csc non si riesce a restare indifferenti a quel tipo di lavoro, probabilmente perché l'arte e la cultura hanno questa funzione dionisiaca perfino su chi non se ne rende conto.

Quali altre persone ricordi che si erano particolarmente impegnate, prese da questa sorta di dipendenza dionisiaca

Oltre a Cincotti ricordo Ernesto Laura che era del tutto indifferente nei confronti della burocrazia, alle incombenze amministrative, avrebbe regalato tutte le raccolte di leggi e regolamenti per una lettera inedita di Greta Garbo, però, siccome gli avevano dato questo incarico di direttore generale, veniva al lavoro e lo faceva, si prendeva le brighe, a volte anche rogne terribili per uno come lui, e le affrontava. Su un altro versante ricordo personaggi che non avevano particolari titoli culturali ma era gente cresciuta sul campo, posso citare un mito della Cineteca che era Ernesto Bononi, un altro collega come Peppino Frau per esempio. Loro erano operatori tecnici: Frau era stato esercente di cinema in Sardegna, poi lavorava come operatore tecnico anche se non aveva fatto le scuole da cinetecario o di Fiaf, però era uno di quelli che per sapere da che lato della pellicola c'è l'emulsione ci appoggiava la lingua e l'assaggiava come facevano tutti i proiezionisti e tutti gli addetti ai lavori. Anche Ernesto Bononi non aveva studiato cinema ma ha imparato tutto lì e siccome aveva amor proprio, era pignolo e fin quando non riusciva a venire a capo di un problema si intignava. In un'epoca in cui l'archivistica del cinema non esisteva, esistevano le regole di archiviazione dei libri o di qualunque altra cosa ma dei film no. I primi libri sul tema furono prodotti da alcune cineteche: l'Archivio audiovisivo del Movimento Operaio ha tradotto quelle che erano le regole della Fiaf ma erano già gli anni novanta. Negli anni ottanta non c'era niente quindi Bononi, sulla base delle indicazioni del conservatore Cincotti e altri colleghi che erano prima di me come Alfredo Baldi, seguendo le indicazioni, dialogando, si era inventato un suo sistema abbastanza efficace, a volte rudimentale. Accanto alla passione dei colti come Grazzini c'era la passione dei semplici e tignosi come Bononi, Frau e tanti altri che ci mettevano quel tanto in più che era l'amor proprio. Diventava conseguenza del fatto che hai a che fare con il cinema che è quella cosa che quando sei a casa e lo vedi dici " vedi, di quel film io ho la copia, l'ho visto in moviola" e lo racconti ai figli, ai nipoti e tutti ti guardano con ammirazione e questo finisce col diventare un incentivo per chi ci lavora. Ecco questo aspetto umano lo ricordo con simpatia ed empatia nonostante a volte abbiamo fatto discussioni tra noi. Ricordo anche Beppe De Santis, spesso mangiavamo insieme a mensa, ho fatto il supervisore, il producer del restauro di *Riso amaro*, c'erano delle cose che non andavano nel negativo che avevamo, ero in confidenza con De Santis, era un mostro sacro del cinema che mi ha aiutato dando indicazioni perché il film venisse al meglio. Mi è successo anche con altri come Giuseppe Rotunno, una persona straordinaria con il quale ho collaborato quando lui è stato l'ispiratore, supervisore tecnico di tutti i restauri dei film di Visconti per la Cineteca, ma non solo, ha fatto la supervisione tecnica anche di *Amarcord* e dei

2008, Mario Musumeci ai laboratori di restauro suono di Cinecittà Studios con giovane stagista laureanda in Conservazione dei Beni Culturali;

film di cui lui era stato il direttore della fotografia, ecco lui è stato il consulente per la miglior riuscita dei restauri.

Com'era il patrimonio filmico di allora?

All'epoca il patrimonio era eccezionale perché negli anni i precedenti conservatori della Cineteca nazionale, da Montesanti, ma ancora prima, da quando nel dopoguerra il Centro sperimentale aveva riaperto, si erano impegnati moltissimo per acquisire opere del cinema classico italiano e di tutto il mondo. Nell'83 c'erano collezioni marcate da un grande eclettismo e dal prevalere della logica della distribuzione culturale, era ancora forte l'egemonia genetica sulle Cineteche della Federazione Italiana dei circoli del cinema, di tutto il movimento dei circoli cinematografici. Erano stati loro che avevano fatto la massa critica fondamentale perché nascesse la Cineteca nazionale e le altre cineteche. Tutto questo nasce in un'epoca in cui la gente veniva dal buio del fascismo in cui tutto il cinema del mondo non si era potuto vedere, si era visto solo quello dei telefoni bianchi per cui negli anni cinquanta tutta questa gente aveva due tipi di fame: la fame dei film americani e francesi che non conosceva e la fame dei film italiani degli anni quaranta perché erano i film della loro infanzia. C'era stata una specie di censura culturale esercitata dalla cultura neorealistica verso quel cinema, però chi aveva visto Assia Noris prima della guerra aveva voglia di rivederlo perché parlava della sua giovinezza. Quindi questa logica delle manifestazioni cinematografiche prevaleva.

Gli stessi circoli del cinema a volte avevano raccolte di pellicole o addirittura cinefili che conservavano in casa interi film o spezzoni che avevano trovato in giro e che hanno donato poi alla cineteca nazionale o ad altri archivi.

Non sempre ma buona parte si, un esempio importante fu l'associazione Italia-Urss, che nel periodo in cui stava chiudendo e data l'importanza del cinema russo, aveva depositato il suo patrimonio prima alla Cineteca nazionale, c'erano tutti i classici del cinema russo ma non solo, poi ci fu una svolta e la collezione finì alla Cineteca di Bologna. Però lasciò alcune cose che ci interessavano, fui io a scegliere, ricordo che la copia restaurata di *Caccia tragica* è figlia della copia che stava all'associazione Italia-Urss. Era un film diventato introvabile.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

L'eclettismo della collezione è la cosa che ricordo di quell'epoca, non c'era ancora una cura scientifica di un patrimonio secondo dei criteri, c'era il criterio dei gusti dei circoli del cinema che mediavano con i gusti del conservatore.

Cincotti amava da morire il cinema francese, i conservatori della Cineteca nazionale tradizionalmente non hanno mai amato il cinema muto, mi ricordo di aver letto una corrispondenza, quando ho avuto in mano una parte di documenti e non dico niente di scandaloso, dell'Associazione italiana per la ricerca di storia del cinema, era uno scambio di lettere fra Giulio Cesare Castello e Fausto Montesanti che gli chiedeva di non fargli scrivere schede sul cinema muto italiano. I modelli di quella generazione erano la Francia, la Germania e per i più raffinati la Svezia e la Danimarca, in effetti il cinema muto svedese o danese è pieno di capolavori assoluti, secondo me anche il cinema muto italiano ha delle cose belle e interessanti. E' chiaro che fosse lo specchio di una cultura, di una società che non era la più avanzata d'Europa tantomeno del mondo, tuttavia l'idea più moderna, più attuale che ogni cineteca ha il compito di curare, raccogliere, preservare, valorizzare il patrimonio del proprio cinema, è una cosa che si afferma gradualmente a partire dagli anni ottanta.

Era normale che a quell'epoca i circoli del cinema chiamavano per organizzare manifestazioni e volevano la copia de *La corazzata Potemkin* con sottotitoli italiani, e poteva accadere che quella copia fosse il frutto della duplicazione di una copia francese risottotitolata, insomma c'era di tutto, non esistevano criteri filologici. Cincotti stesso, che era un uomo di finissima cultura, esattamente come Benedetto Croce che era stato il suo ispiratore e maestro, avendo grandi competenze filologiche, ostentava perfino con civetteria, un certo disprezzo per la filologia in quanto tale: l'arte, la poesia sono cose irraggiungibili e la filologia è uno strumento di lavoro, è tecnica e la tecnica è una cosa minore. Ecco, questo punto di vista viene, non dico rovesciato, ma viene spalmato, e modificato negli anni che seguono in cui si afferma un'idea più scientifica. Con tutto rispetto per i gusti che devono avere una loro legittimità, una loro cittadinanza, è assurdo che una cineteca trovandosi un inedito, un film muto italiano che nessuno più si ricorda e un capolavoro tedesco con Marlene Dietrich o svedese con Greta Garbo, che esiste già in altre cineteche, si prenda e si duplichi la Garbo e la Dietrich trascurando la copia unica di un muto italiano perché lo si considera di poco valore, questo non va bene. A quel punto chiami i colleghi delle altre cineteche offri la copia del film restaurato, che hanno anche loro per fare un confronto, e chiedi film italiani in cambio. Ecco, questo tipo di logica comincia ad affermarsi dalla fine degli anni sessanta, piano piano, negli anni settanta ci sono ancora degli scompensi, negli anni ottanta fiorisce sotto forma di visione delle cose.

Ci fu un famosissimo convegno organizzato alla Biennale di Venezia intitolato "Il film come bene culturale" nel quale trovarono spazio tutte queste riflessioni e considerazioni di natura filologica. Quello rappresenta un evento spartiacque in cui emersero tutte queste istanze che implicavano maggiori scambi tra le cineteche, l'internazionalizzazione dei rapporti, l'apertura degli archivi, la conoscenza stessa degli archivi.

2006 – Mario Musumeci e Stefano Missio in conferenza su Enrico Mattei e il cinema, all'ENI in occasione del recupero "L'Italia non e' un paese povero" Film TV del 1960 diretto da Joris Ivens. Stefano Missio ci fece il suo documentario "Quando l'Italia non era un paese povero" (1997) un "documentario sul documentario"

Se hai un film importante non lo tieni chiuso perché vuoi vedertelo solo tu. Questa detta in sintesi all'estremo era la vecchia logica di molti conservatori, i Montesanti, i Langlois che, avendo peccato su questo versante, hanno però il merito straordinario di aver salvato collezioni di film perché poi si potessero vedere. L'hanno fatto privilegiando l'aspetto edonistico della cineteconomia. Tutto il lavoro che si è fatto dopo: la filologia, il riconoscimento del patrimonio, gli scambi, si radica in quel primo lavoro di accumulazione, di raccolta, di cura in cui prevale l'amore, la libidine, poi nasce la razionalità. E' accaduto questo.

Ad un certo punto anche la televisione ha contribuito al cambiamento

Negli anni ottanta nasce l'idea del restauro proprio perché dagli anni sessanta in poi si era scoperto il cinema, i film usciti dal circuito delle sale, come materia prima per i palinsesti TV e quindi si inizia via via ad attingere all'immenso patrimonio – allora non si diceva così – di pellicole abbandonate e mai più viste..... e si comincia a notare che un film degli anni trenta non puoi buttarlo lì e non farlo vedere perché le copie erano infiammabili, si rovinavano. Questa nuova intenzione coincide con l'affermarsi della televisione come mezzo di diffusione. I *baby boomers* come me sono coetanei della televisione, io sono del '53, la Rai comincia a fare i primi esperimenti nel '54, negli anni sessanta inaugurano l'abitudine del film in programma il lunedì sera, sull'unica rete che c'era. Nedo Ivaldi, una delle colonne dell'Associazione italiana per le ricerche della storia del cinema, era quello che curava le retrospettive dei film americani. Io insieme a mia madre vedevamo Bette Davis o i film di James Cagney che si ricordava di averli visti da ragazza, quindi li vedevamo la sera in bianco e nero. Ho scoperto che *Il mio corpo ti scalderà* era a colori dopo averlo visto in televisione in bianco e nero. Grazie al fatto che si rivedevano in televisione, si è posto il problema di presentare copie che fossero visibili e quindi cresce anche la domanda dal punto di vista del gusto, della qualità, si pone il problema di come fare perché il film sia godibile senza tagli strani di fotogrammi rovinati e riattaccati con lo scotch. Se non fai un lavoro di interpolazione, di recupero del brano, il film lo vedi male, ci sono cose che non dovresti vedere, ecco che l'idea del restauro che c'era già per i libri, i quadri, le statue, per tutti i manufatti si ritrova anche nel cinema.

Come è stata accolta questa nuova pratica ?

All'inizio creando anche un po' di scompensi perché gli addetti ai lavori, pensavano fosse una sofisticazione da intellettuali. Non c'era l'idea che il cinema è fotografia e la fotografia è riproduzione e quindi trasferimento di immagini. Quello che era la teoria del restauro per il film nasce fra gli anni ottanta, il primo decennio del nuovo secolo a opera di una generazione di cine archivisti alla quale ho avuto il grande piacere di appartenere, alla quale appartengono persone come Gianluca Farinelli, più giovane di me: ho visto nascere la Cineteca di Bologna guidata da questo giovane filmaker, di classe superiore. Negli anni siamo stati sempre in ottimi rapporti, abbiamo fatto cose insieme, ci siamo scambiati pellicole. Il Cinema ritrovato è stato uno dei posti dove abbiamo presentato i restauri della Cineteca nazionale con grande piacere. Alla stessa generazione appartiene Paolo Cherchi Usai che adesso è conservatore della Cn.

Questa generazione di cine-archivisti ha lavorato per definire gli asset, i protocolli, le regole dei restauri della valorizzazione, della diffusione e curatorship, ormai si usa questo termine che riassume tutto, meno accademico, a me piace, più dinamico. Non chiamiamo più i film del passato "i capolavori" ma li definiamo "il patrimonio culturale" cinematografico e audiovisivo. In questo senso si è attenuato quel criterio che animava quella visione crociana che vedeva Cincotti alla ricerca del film bello, lui non amava quella passione per l'inedito, il frammento, diceva "Si, sono stati trovati due minuti di *Napoleon* di Gance e sono stati inseriti, ma cosa aggiunge alla bellezza sublime di quello che conoscevamo già di Gance? ".....e in un certo senso a modo suo aveva ragione, ma una Cineteca può e deve essere anche altro e oltre.

L'idea era sempre quella di attingere il sublime, è la visione crociana dell'arte, della poesia e così via. Non perché non sai applicare la filologia ma solo perché non la trovi così importante. Diciamo che quella visione si è un po' attenuata, è rimasta un attimo spinta indietro, si è affermata l'idea che i due minuti inediti o ritrovati o recuperati sono comunque qualcosa che va presentato, conosciuto perché arricchisce la storia e la vicenda del film in quanto opera che ha la sua storicità. A questo naturalmente si è arrivati per prove ed errori perché all'inizio c'era un'infatuazione per l'idea del restauro per cui a volte sono state fatte anche

segue a pag.successiva

segue da pag. precedente

cose ingenue ma alla fine è stato un buon lavoro. Oggi, grazie al digitale con tutti i rischi che può comportare, c'è stata indubbiamente una diffusione della cultura cinematografica e una conoscenza del cinema antico che è testimoniata dal successo di manifestazioni come il *Cinema ritrovato* o *Le giornate del cinema muto di Pordenone* che è indiscutibile. E il digitale ha contato moltissimo per questo perché per un film restaurato, quando ho iniziato questo lavoro, ci mettevamo un anno e spendevamo un sacco di soldi per restaurare un film, poi lo vedevano un migliaio di persone se andava bene, altrimenti erano quelle quattrocento persone in sala alle *Giornate del cinema muto di Pordenone*. Lo vedevano di volta in volta cinquanta persone a Savona, venti persone a Palermo o piuttosto trenta a Roma se riuscivamo a trovare un cinema dove proiettarlo. Adesso, grazie alla possibilità di mandarlo online, fare i dvd, girare in tutte le sale, lo possono vedere milioni di persone, il nostro restauro della *Presa di Roma*, del frammento rieditato filologicamente con gli stessi criteri di restauro che venivano applicati per la pittura, dà un'idea più prossima all'originale di quello che era quel film. Il nostro restauro l'ho visto su Youtube, sono contento che lo vedano più persone sia per le persone che per il film e per noi che l'abbiamo fatto. Ecco il digitale ha questo di importante.

Negli anni successivi sono cambiate tante cose al Centro Sperimentale, chi ha acceso la miccia ?

Mi guardo indietro attraverso il bosco senza foglie, come diceva il saggio, mi piace guardare i cambiamenti di tipo epocale, strutturale, significativi e importanti. Quello che ha dato la svolta, ha colto il segno che cambiava è stato Lino Micciché alla fine degli anni novanta, quando la "privatizzazione" ha comportato un salto in avanti organizzativo e di politica è aumentata la complessità del lavoro, è stata riconosciuta e apprezzata la complessità dell'istituzione e del lavoro che ha da fare. Ha iniziato a maturare una sinergia maggiore tra Scuola e Cineteca. Il Csc ha una bellezza straordinaria e spesso inconsapevole in questa sua natura duplice dove si crea, si conserva e si alimenta l'arte. Lì dentro viene concepita, costruita, insegnata poi dà i suoi frutti e i prodotti di quell'insegnamento vengono raccolti nella Cineteca e conservati, riproposti per fare da alimento alla creatività di quelli che vengono dopo. E' una sorta di ciclo continuo in cui la cultura cinematografica riproduce se stessa, si offre e si rinnova. Il connubio è straordinario, il senso di vitalità che ne viene fuori riverbera anche sulla Cineteca.

Anche nel tuo lavoro c'è stato un cambiamento

Negli ultimi quattro anni sono uscito dalla Cineteca e sono passato alla Scuola e qualcosa è cambiato anche nelle politiche come l'insegnamento del restauro: i miei ultimi quattro anni alla Scuola li ho passati ad elaborare il progetto che mi chiese il presidente Stefano Rulli, un'altra persona che ricordo con affetto particolare anche per le sue notevoli doti umane. Proprio perché avevo questa sensibilità al rapporto tra cineteca e scuola a cui tenevo molto, avevo cominciato infatti a fare corsi di restauro con istituzioni pubbliche all'esterno della cineteca, al nostro interno non eravamo mai riusciti a fare qualcosa del genere. Lui mi disse: "Il Csc è una scuola, noi dovremmo essere i primi ad insegnare il restauro dei film avendo noi la Cn" e quindi ho scritto la prima bozza del progetto della scuola di Lecce seguendo le indicazioni prima di Stefano Rulli e poi del suo successore Felice Laudadio, superando le mille impasse burocratico-organizzative di questo paese. Spero che si riesca a sviluppare visto che dovrebbe dirigerla Paolo Cherchi Usai che ha tutti i requisiti per farlo. Questa cosa credo che rappresenti una delle svolte significative di questi anni. Chi ha creato il clima, la struttura, l'idea, lo spazio per questo rinnovamento per questa esplosione è stato indubbiamente Lino Micciché. Dentro queste novità, diciamo che altre variazioni significative non ne vedrei se non nella misura in cui ogni manager, ogni nuovo esponente titolare di governance che arriva, porta naturalmente la sua impronta. Laudadio è una persona diversa da Rulli e lui era diverso da chi lo aveva preceduto, comunque sostanzialmente vedo una continuità, togliendo il decennio di Alberoni che per me, dal mio punto di vista, è stato decisamente di stagnazione, in cui c'è stata un'estrema sottovalutazione delle potenzialità dell'istituzione. Perlomeno mi permetto di valutarlo così. Per il resto con Micciché, Rulli, Laudadio vedo una continuità di impegno a valorizzare le enormi potenzialità che ha questa istituzione, ovviamente sempre con le difficoltà che derivano dalla precarietà dei finanziamenti. Purtroppo vale per tutte le istituzioni culturali di questo paese: dai problemi di incertezza di status per cui sei in questa diatriba tra la natura pubblica o privata, tipicamente italiana, dove non si capisce bene dove finisce l'uno e inizia l'altro. Facendo la tara di queste difficoltà, di questi ritardi, per il resto vedo una continuità dentro l'alveo che dicevo, dove i contenuti sono segnati da questa evoluzione che avviene dagli anni ottanta fino al digitale, dà l'idea di una maggiore fusione, un ripensamento e una valorizzazione dell'unicità dell'ente con tutte le potenzialità che esso implica, dà l'idea di inserire l'insegnamento del restauro nella scuola come spin off, con la ricerca e l' elaborazione di un laboratorio interno che il digitale facilita e rende più possibile. Quindi arriviamo all'oggi che per me è ormai ieri perché da giugno 2020 sono uccel di bosco perché ho cambiato vita.

Hai dei rimpianti, rancori o soddisfazioni particolari, cosa che ti è rimasto nel cuore ?

Sono uno che non pratica la nostalgia né il rancore né il rimpianto, pratico la memoria come un aereo che vola alto. Mi porto nel cuore esperienze belle, una per tutte: il restauro di *Io sono un autarchico* di cui parlo nel volume sui settanta anni della Cineteca dove ho contribuito con un saggio e poi una scheda sul restauro del film. Ho scelto quella fra le tante che potevo scegliere perché c'è un aspetto personale: io sono del '53 come Nanni Moretti e quel film per quelli della mia generazione è un film di culto, per tante ragioni, chi ha visto il film lo può capire. Lo avevo visto in televisione, memorizzato le celebri battute del film, poterlo restaurare insieme a Moretti è stato un grande piacere. Come tutte le cose in cui è coinvolto Moretti, perfezionista compulsivo, è durato anni, però nella copia restaurata c'è un cartello che volle lui in cui c'è scritto: coordinamento del progetto Mario Musumeci. Un cartello solo per me in coda e scusate se è poco, quello mi fa contento. Quando lo abbiamo proiettato all'Aula 1 della Facoltà di Lettere a Roma, dove avevo studiato, è stata una gioia enorme, c'era Beppe Cereda che disse "Non l'ho mai visto così bello questo film". Ecco queste sono le soddisfazioni che mi porto via. Questa cosa avveniva nel 2010, il progetto lo avevamo iniziato con Adriano Aprà Conservatore, un altro che ricordo con stima e amicizia, intorno al 2000, dieci anni con interruzioni e riprese perché non era un lavoro facile. Lavoravamo su un super8 tutto rovinato, unica copia originale rimasta a Nanni, il super8 non ha negativi, un invertibile Ektachrome delicatissimo, col digitale lo abbiamo portato alla dimensione del grande schermo ed è venuto bellissimo. Nel cuore mi è rimasto anche *Riso amaro* di De Santis, c'è *Senso* di Visconti lavorato con Rotunno, *Teodora* film muto di Carlucci, bellissimo. Quando lavori questi film li guardi avanti e indietro e finisci per diventare un coautore anche se non devi invaderlo perché è il film di un altro, non è tuo, però finisce in qualche misura per diventarlo. Sono affezionato a tutti. Queste sono le soddisfazioni che porto con me e anche il fatto che il Csc mi abbia permesso di fare quel tipo di lavoro che oggi ricordo con tanta soddisfazione. E poi anche un po' di volti e voci di persone amiche.

Susanna Zirizzotti

Kubrick. Il costante dialogo tra cinema e pittura

Fabio Massimo Penna

Il cinema rappresenta, per la sua stessa natura, la chiara affermazione del trionfo dell'immagine sulla parola. Nell'epoca contemporanea assistiamo al predominio dell'elemento visivo su quello scritto. Come notato da Pier Paolo Pasolini nel suo saggio *La lingua scritta dell'azione* l'esperienza filmica rinvia ai modi di operare del cervello umano: "Quando noi ricordiamo, proiettiamo dentro la nostra testa, delle piccole, interrotte, contorte o lucide sequenze di un film" (Pier Paolo Pasolini, *La lingua scritta* dell'azione in *Per una nuova critica – I convegni pesaresi* 1965 – 1967, Marsilio Editori, Venezia, 1989). Anche i movimenti della macchina cinematografica ricordano quelli degli occhi e della testa che consentono di realizzare al nostro sguardo delle panoramiche o a concentrarsi su un oggetto come in un dettaglio o in un primo piano. Sembra in sintesi che la prevalenza dell'immagine sulla scrittura sia connaturata alla natura stessa dell'uomo. In questo senso opera un genio quale Stanley Kubrick che ha sempre criticato l'atteggiamento di chi scambia il film per un'opera letteraria ("Troppa gente è più attratta dalla parola che non dalle immagini") confermando questa sua convinzione in un film come *2001: odissea nello spazio* (1968) nel quale su 141 minuti di pellicola poco più di quaranta contengono dialogo. Anche in *Barry Lyndon* (1975) il regista americano mostra una grande attenzione all'immagine, rivolgendo il suo sguardo nello specifico verso la pittura inglese del Settecento e del primo Ottocento, fonte di ispirazione per le strepitose panoramiche del film. Caratteristico poi dell'opera è l'impiego della carrellata all'indietro con la quale Kubrick passa da un dettaglio a mostrare il totale dell'ambiente inquadrato.
Punto di riferimento fondamentale è Thomas Gainsborough che ha raffigurato le nobildonne inglesi con una grande raffinatezza cromatica e una straordinaria grazia. Soprattutto, però, va sottolineata la sua capacità di fissare i paesaggi con squarci della natura realistici e una capacità, in anticipo sugli impressionisti, di cogliere la luce palpitante del mattino che bagna la vegetazione in vedute suggestive che ricordano il mistero della natura. I paesaggi agitati dalla violenza degli elementi atmosferici e da abbaglianti squarci di luce di William Turner ricorrono nelle panoramiche mozzafiato dei *Barry Lyndon*. Anche le vedute più riposate di John Constable, segnate da un amore lenticolare per il dettaglio della vegetazione o le inquadrature di nuvole malinconiche in cieli di un cobalto livido riecheggiano nelle sequenze kubrickiane. Ma il regista newyorkese non si ferma qui. Lascia tracce inequivocabili del suo amore per la pittura con riferimenti espliciti a opere famose. Evidenti gli omaggi tributati a William Hogarth con un dipinto della serie del *Matrimonio alla moda* (1744) citato alla lettera in una sequenza nella quale Redmond Barry viene inquadrato addormentato e completamente ubriaco stravaccato sulla poltrona di un pub e a Johan Heinrich Fussli il cui *Incubo notturno* (1781) è fedelmente richiamato nella scena del tentato suicidio di Lady Lyndon.
Amante del Settecento e della pittura inglese del periodo Kubrick aveva, però, in precedenza mostrato una particolare attenzione ai movimenti creativi del Novecento in *Arancia meccanica* (1971). L'estetica del film è grandemente influenzata dalla Pop Art. Anche in questa pellicola il regista americano lascia una prova evidente di questa ascendenza estetica nella serie di statue che adornano il Korova Milk Bar. Si tratta di sculture di donne nude riprese in una posizione che richiama una esplicita provocazione sessuale. La fonte d'ispirazione è chiaramente il gruppo di sculture dell'opera *Table, Chair and Hatstand* (1969) dell'artista inglese Allen Jones. L'opera provocatoriamente rinvia a una supposta disponibilità femminile nelle pose delle tre sculture una carponi in posizione supina (tavolo), un'altra sdraiata con le ginocchia ripiegate sul petto (sedia) e l'ultima in piedi con le braccia allargate (attaccapanni).

"Matrimonio alla moda" è un ciclo di sei tele autografe di William Hogarth realizzate con tecnica a olio nel 1744, le cui misure – tutte uguali – sono cm. 68,5 x 89. I dipinti sono custoditi nella National Gallery di Londra.

"Il contratto"

"Al ciarlatano"

"La 'Léeve' della signora"

"La mattina"

"La morte di lei"

"La morte di Lui"

"Table, Chair and Hatstand "(1969) di Allen Jones

Le sculture del Korova Milk Bar sono, invece, tutte scolpite in una posizione che potremmo identificare con quella ginnica del ponte, schiena sospesa da terra sorretta dalle braccia tese e ventre verso l'alto. Tutta la pellicola è, però, percorsa da richiami al movimento artistico della Pop Art che ha avuto il suo massimo esponente in Andy Warhol. Era una corrente che rifletteva l'humus culturale dell'epoca rinviando ad alcuni aspetti superficiali dell'estetica della società moderna degli anni Cinquanta-Sessanta. Ironicamente i punti di riferimento divenivano alcuni aspetti della realtà contemporanea, dalle riviste con pin up e nudi femminili, alle pubblicazioni underground, ai manifesti pubblicitari e a tutti i contenuti figurativi, anche i più bassi, legati agli aspetti consumistici di un mondo in continua evoluzione. Una passiva disponibilità erotica è evocata dalle opere della clinica della signora dei gatti che mostrano una particolare consonanza con i lavori di Tom Wesselman come ad esempio *Great american nude n.54* (1964), *Great american nude n. 98* (1967), *Bathtube* (1963). Il kitsch trionfa nella casa dei genitori del drugo Alex e, nelle opere appese alle pareti del miserevole appartamento, si può rinvenire la sfrontata volgarità che connota i lavori di Mel Ramos con le immagini di pin-up girls ispirate dalle riviste americane e dagli annunci pubblicitari. Infine non si può non notare come la bocca spalancata che sostituisce l'espressione di terrore della signora dei gatti, nell'istante in cui viene colpita con la statua dell'enorme fallo brandita da Alex, ricalchi in maniera fedele i dipinti simulanti enormi ingrandimenti di comic strips (esempio di cultura pop) di Roy Lichtenstein, uno dei massimi esponenti della Pop Art statunitense.

Fabio Massimo Penna

Alle radici dell'Impero

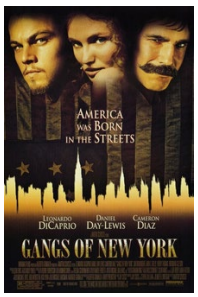
Gangs of New York, di Martin Scorsese, Usa, 2002

Danilo Amione

E' difficile parlare di questa opera di Martin Scorsese senza rischiare di perdersi in una selva di superlativi. La genesi stessa del film è forse la più lunga della storia del cinema. Nel '70 Scorsese legge una cronaca del 1927 titolata "Gangs of New York", scritta dal giornalista Herbert Asbury, e avente come oggetto il famigerato quartiere ottocentesco newyorchese di Five Points (oggi collocabile all'intersezione fra Little Italy e Chinatown). Ne rimane folgorato e vuole trarne un film, ma è ancora troppo giovane (ha da poco esordito con *Chi sta bussando alla mia porta*, '69) per ottenere i finanziamenti necessari a realizzare un'opera che egli vuole di grande respiro formale e contenutistico. Forse è la sua fortuna, e quella del pubblico, perché averla girata dopo trent'anni di grandi regie ha significato la realizzazione di un lavoro che somma in sé epica, analisi antropologica, saggio storico. Al punto che il film sembra così acquisire la dimensione di premessa a tutta l'opera scorsesiana.

Le radici dell'Impero e lo sguardo su di esse, quello impietoso e mai saturo del regista italo-americano. Queste le coordinate prime di un racconto che, attraverso una vicenda privata, si allarga fino a disvelarci le modalità con cui una società può nascere e morire al pari di ogni individuo che la compone. La lotta per la sopravvivenza, che dialetticamente diventa genesi del Capitale, è tutta contenuta nella corsa iniziale degli irlandesi d'America, oppressi a metà dell'Ottocento dai cosiddetti Nativi (discendenti degli sterminatori del popolo pellerossa, cui tolsero persino il legittimo aggettivo) attraverso una caverna intrisa di fango e sudore, metafora dolorosamente facile di secoli di prevaricazioni e indicativa di una atemporalità del narrato, sulla cui uscita inizia lo scontro vitale con chi già ha, con chi possiede, con chi può vivere perché padrone.

Il piccolo Amsterdam (e New Amsterdam è l'antico nome di New York!) assiste alla uccisione del padre, prete protestante e guerrigliero, e cresce con l'unico scopo di vendicarlo. Violenza, religione, famiglia, melting pot ed emarginazione: tutti i temi centrali del cinema di Scorsese sono coniugati in questo film per fare di Five Points, di New York, e degli Usa la grande allegoria, l'unica possibile, del mondo così com'è. La *Nascita di una nazione* di Griffith, '15, non meno di *Intolerance* dello stesso Griffith, '16, fino a *The bowery* di Walsh, '33, ed a *C'era una volta in America* di Leone, '84, sono le evidenti e dichiarate fonti ispiratrici di matrice cinematografica, cui vanno aggiunti inevitabilmente i riferimenti letterari a Charles Dickens(tra l'altro profondo conoscitore dei Five Points che visitò inorridito nel 1841) ed alla "Capanna dello zio Tom", direttamente citata nel film in una rappresentazione teatrale all'aperto allestita su tavolacce polverose e pericolanti. La violenza, così, è sporcare tutto, anche l'arte. Necessariamente, perché la violenza è la sola pratica possibile quando il bivio della Storia costringe a scegliere fra privilegio e spartizione. L'imponenza dei corpo a corpo del film di Scorsese è pari agli sbarchi massivi di disperati sulle coste dorate del nostro mondo. L'uomo di Neanderthal è ancora lì che tenta di sopravvivere. Dall'alba del mondo niente è cambiato. Solo la forma delle cose, l'immagine di esse, il nostro sguardo: oggi lontano, privilegiato perché filtrato da realtà virtuali, inodori. E'dunque sulla questione delle origini che *Gangs of New York* disegna percorsi di conoscenza che solo l'immaginario collettivo può veicolare fino a renderli "popolari": il rapporto padre-figlio coatto ma necessario, la religione che giustifica la crudele sopravvivenza della famiglia, la vendetta mortale che segna un passo in avanti verso la civiltà dell'equilibrio. Immagini che collassano i secoli in due ore e quarantacinque minuti, il mondo in un quartiere. Grandi ragioni e piccoli esempi.



E' l'antropologia dell'immagine che, in ultimo, risulta vincente. Senza bisogno di grandi intrecci, il racconto di Scorsese vive solo dell'evento, dell'azione e del corpo che mostra il proprio presente, così come era avvenuto per Travis Bickle in *Taxi driver*, '76, per il Jack La Motta di *Toro scatenato*, '80, per i mafiosi di *Goodfellas*, '90, e per la bellezza di Michelle Pfeiffer violata dall'ipocrisia borghese ne *L'età dell'innocenza*, '93.

Proprio il caso, veicolato peraltro all'interno di un'opera di ispirazione storica, diventa paradossalmente conferma che tutto trova una ragione nella dinamica degli eventi. Con un salto temporale, la pellicola si chiude con una panoramica dall'alto (la skyline spesso usata da Scorsese nello splendido *Al di là della vita*,'99) di New York con le Twin Towers ancora in piedi, così come il regista le aveva riprese durante la lavorazione. Alla data ufficiale di uscita del film (dicembre 2002 in Usa), Scorsese avrebbe potuto inserire Ground Zero, drammatico evento planetario certamente conseguente alle tesi sviluppate nella sua opera. Da genio della comunicazione quale è, egli ha capito che rivedere il passato ancora "intatto" sarebbe stato di maggiore impatto emotivo che non vedere la desolazione del presente. Nella ragione dello sguardo il vero presente è in ciò che è stato. Ed è in ciò che è stato che vive la riflessione. L'invito di Scorsese al suo pubblico è di non sprecarla.

Danilo Amione

Cineclub per sempre. Piccoli, accoglienti e d'autore

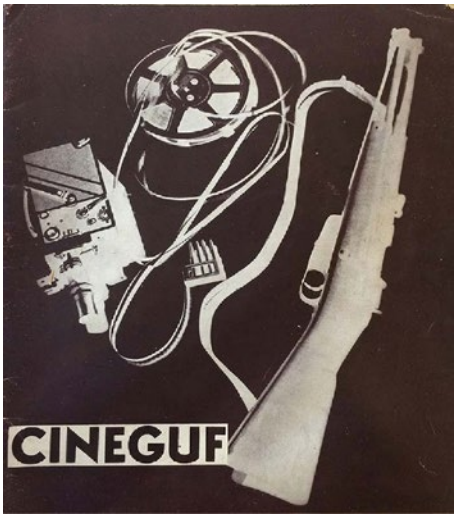
Breve storia dei cineclub romani anni '70

Massimo Cialani

A parlare oggi di cineclub, dopo i mutamenti apportati dall'era digitale, alle nuove generazioni che non hanno mai frequentato una saletta off, si può avere l'impressione di parlare di preistoria. Ora che se si cerca un film, anche raro, si può essere certi di trovarlo in Internet o YouTube. Ma inseguire un film, una rassegna su un regista, su una cinematografia o una tematica, che allora era possibile vedere in un cineclub, era tutta un'altra cosa. Proviamo a spiegarlo partendo da lontano.

I film-club sorsero in Francia intorno agli anni '20, grazie soprattutto alle iniziative maturate dall'italiano Ricciotto Canudo, che già nei primi anni dieci del secolo scorso, organizzava a Parigi proiezioni alla Sorbona dei primi film muti. Canudo singolare figura d'intellettuale, tra l'altro fu il primo a scoprire il film come arte nel 1910 e a coniare il termine di "settima arte" in un saggio pubblicato nel 1911. Teorico dell'arte totale-sintetica, sempre per primo, vede nel cinema l'arte che ingloba tutte le altre. Un altro teorico a cui si deve molto per il dibattito e la diffusione della cultura cinematografica fu il regista dell'impressionismo Louis Delluc, spesso in contrasto con le idee di Canudo. Tra l'altro egli individua nei registi francesi Gance , L'Herbier, G. Dulac, i cineasti capaci di realizzare con il mezzo cinema, ciò che lui chiama "arte della visione", con opere dello stesso valore di Debussy, Ravel, Fauré in campo musicale. A Delluc si deve la coniazione del termine cine-club; ne fondò uno nel '23 dove mostrò i primi film del cinema muto francese. Secondo le sue previsioni in futuro i cine-club sarebbero dovuti diventare organizzazioni di massa. Canudo invece nel 1920 fondò il Club Amici della Settima Arte (CASA), rivolto a una ristretta cerchia di intellettuali che si riunivano una volta alla settimana. In contrasto con Delluc, immaginava il cinema fruito da milioni di spettatori, cosa che non si realizzerà lui vivente. Canudo inoltre nel '21 pubblicò sul settimanale Cinea un manifesto dei cine-club con il titolo " Le septiéme art". Sempre lo stesso anno vede coronato il suo sogno quando al "Salon d'Automne" per la prima volta introduce la settima arte accanto alle altre sei. Dunque, i cineclub sorsero in Francia agli albori del cinema, una decina di anni dopo la sua invenzione nel 1895, principalmente con il proposito di presentare al pubblico le avanguardie cinematografiche che si affermano in quegli anni. In seguito i club del cinema si diffusero anche nelle più importanti capitali europee. Un avvenimento importante avviene nel 1929 alla "Terrasse" in Svizzera, dove si diedero convegno registi, intellettuali e rappresentanti di cine-club e di film d'avanguardia. Vi parteciparono Bela Balazs, i registi S, M. Eisenstein, Hans Richter, Leon Mussinac, Alberto Cavalcanti e gli italiani Enrico Prampolini e Alberto Sartoris. In Italia i primi circoli del cinema sorgono negli anni '20 in pieno regime fascista a Milano e a Roma. A leggere il discorso d'inaugurazione del cineclub romano nel 1929 è lo scrittore Massimo Bontempelli. In seguito nacque un cineclub Nazionale, sostituito nel 1933 dall'associazione Cineguf, formata dai gruppi universitari fascisti, direttamente controllati dal Partito Nazionale Fascista. Nell'organizzazione dei Cineguf maturò una giovane generazione di registi e critici che poi avrebbero avuto un peso nello sviluppo del cinema italiano: Comencini, Emmer, Lattuada, Risi a Milano; Paolucci e Portalupi a Genova; Cecchi a Torino; Pazienti a Venezia; Pietrangeli e Lizzani a Roma; Antonioni a Ferrara. Nel dopoguerra e fino agli anni '60, con la diffusione capillare delle sale cinematografiche tradizionali, i cineclub persero progressivamente la loro caratteristica di laboratori di cultura cinematografica. Molte esperienze precedenti si trasformarono in circoli del cinema più o meno istituzionalizzati, e in cineforum periodici che hanno svolto comunque una funzione importante soprattutto in provincia dove rappresentano le uniche occasioni per fruire di cinema di qualità. Negli anni '70 si assiste invece a una straordinaria proliferazione di cineclub in quasi tutte le principali città italiane, con proiezioni giornaliere tutto l'anno. Come negli anni '20 i cineclub tornano a presentare, oltre che opere del passato, autori al di fuori del circuito commerciale con caratteristiche sperimentali. Si assiste in questo periodo a un profondo mutamento della società dovuto in parte ai movimenti giovanili dell'epoca che sfoceranno nel "Movimento del 1977". Allora tutto era di segno alternativo, dalle numerose riviste indipendenti (Ombre Rosse, Re Nudo, Il pane e le rose, ecc.) ai locali dove recarsi a mangiare. La maggioranza del pubblico che frequentava i cineclub era composta da giovani. In quest'ottica anche per il cinema si sente la necessità di sale alternative a quelle ufficiali. Nonostante la definizione di "Anni di piombo", data a posteriori, il decennio '70 è stato anche una fucina di idee e creatività dove sembrò realizzarsi per un attimo il sogno del '68 dell'immaginazione al potere. In quegli anni la sinistra aveva un largo potere di aggregazione. La crisi dei cineclub nella prima metà degli anni '80, coincide non a caso con la crisi dei movimenti giovanili, che porta a una chiusura di ogni manifestazione di massa. Inizia così quello che fu denominato "riflusso", a favore di un dilagante individualismo.

Il "Filmstudio", prototipo dei cineclub italiani, nasce a Roma il 23 ottobre 1967, nel quartiere Trastevere in via Orti d'Alibert 1/c, per iniziativa dei soci fondatori Americo Sbardella, Annabella Miscuglio e Paolo Castaldini. Il Filmstudio si può definire il primo cineclub moderno, nel senso che per la prima volta diventa non più una riunione periodica di una èlite di amici della



settima arte , come nei filmclub della prima metà del Novecento, ma una saletta di cinema che apre le porte al pubblico in generale, con l'unica differenza che lo spettatore, oltre che a pagare un biglietto d'ingresso provvisto di regolare timbro SIAE è obbligato a sottoscrivere una tessera associativa. In questo, risultando un associazione privata, si è concesso nel corso degli anni di scavalcare le leggi sulla censura mostrando diversi film proibiti dalla censura nel circuito ordinario. Per alcuni anni, rimane il solo cineclub della capitale, fino ai primi anni '70, quando si assiste a una vertiginosa proliferazione di sale off non solo a Roma, ma un po' in tutte le principali città italiane. Nel 1975, seguendo con lungimiranza esempi stranieri, apre un secondo schermo, lo studio 2, accanto al vecchio studio1, diventando di fatto la prima multisala italiana. In merito alla programmazione, fecondo è stato il periodo della collaborazione, a partire dal 1970, dei critici Adriano Aprà ed Enzo Ungari animatori della rivista *Cinema & Film*, che portarono la loro competenza al palinsesto della sala, con apparati esaurienti di schede informative distribuite agli spettatori per ogni iniziativa che favoriscono una prima alfabetizzazione del linguaggio filmico. Ma anche negli incontri con gli autori, come ad esempio la prima tavola rotonda sul "nuovo cinema tedesco" del febbraio 1976 con i critici A. Aprà. E. Ungari, C. Cosulich,W. Donner, i registi H. J. Syberberg, R. Thome, e l'attrice C. Beatt. Impossibile riassumere in poche righe la miriade di proposte che si sono succedute negli anni e che hanno interessato il cinema di ogni paese: da personali su Y. Ozu, N. Oshima, L. Buñuel, A. Delvaux, W. Wenders, D. Schmidt, Straub-Huillet; a rassegne come *Nouvelle vague*, *Free cinema*, *Cinema e droga*, *Cinema e surrealismo*, *Underground festival*, *Erotika undegroun*d, *Beatlesnostalgia*; anteprime di film come *La recita* di Theo Anghelopulos, *Anna* di Grifi e Sarchielli, *Io sono un autarchico* di Moretti, tre grandi successi di pubblico e critica della sala. Nel 1977, anno della prima edizione

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di Massenzio diretta dall'Assessore alla cultura Renato Nicolini, per allestire l'Estate Romana vengono reclutati collaboratori anche tra le file dei cineclub, uno di questi è Ungari che darà un apporto fondamentale alle prime edizioni della manifestazione. Intanto nello stesso anno subentra alla ricerca della programmazione Armando Leone. Negli anni successivi collaborano all'organizzazione delle rassegne, tra gli altri, i critici Livio Sansone,

Cesare Biarese e Giorgio De Vincenti. Nel 1985, tra lo stupore del mondo del cinema e degli affezionati frequentatori, il Filmstudio chiude a causa di una vertenza legale con i proprietari del locale. A metà degli anni '90 la Regione Lazio acquista i locali, considerati di interesse pubblico, grazie all'impegno dell'allora Assessore alla cultura Gianni Borgna, e nel '99 iniziano i lavori di ristrutturazione su progetto dell'architetto Paolo Portoghesi. Terminati i lavori, dopo 15 anni di forzata chiusura, il Filmstudio riapre al pubblico il 6 ottobre 2000, con due sale da 85 posti ciascuna e proiettori di ultima generazione, con al timone A. Sbardella, A. Leone, D. Peres. Le proiezioni sono inaugurate da *Pickpocket* di Bresson e una rassegna su "cinema e spiritualità". Nel 2015 sul cineclub è stato realizzato *Filmstudio mon amour*, un documentario con la regia di Toni D'Angelo, che ripercorre la sua storia con testimonianze di noti frequentatori della sala, tra cui i registi Bernardo Bertolucci, Nanni Moretti, Carlo Verdone. Dopo alcuni anni di attività, con proiezioni anche di film in prima visione, il locale è di nuovo chiuso da circa 5 anni.

Il secondo cineclub in ordine di tempo ad aprire nella capitale nel 1973 è "Il Politecnico" in via Giovanni Battista Tiepolo 13/a, in zona Flaminio, ad opera di Amedeo Fago e Mario Prosperi che si occupavano di teatro e da Sergio Bianconcini e Paolo Mazzocchi di professione architetti. Per quanto riguarda la programmazione cinematografica del cineclub che nasce come centro polivalente con a fianco un teatro, nel tempo si è avvalso del contributo di Bruno Restuccia, Giancarlo Guastini (anche loro animatori di Massenzio), del critico Roberto Silvestri e dell'americanista e traduttore Ottavio Fatica. Ogni cineclub romano di allora ha avuto una sua identità specifica, determinata dalle passioni personali di chi sceglieva i film da proiettare. Il Politecnico, senza tralasciare altre cinematografie, era indirizzato principalmente verso il cinema americano in tutte le sue declinazioni. Tra le rassegne si è avuto occasione di assistere a *L'epoca d'oro del musical*, *Il cinema della repubblica di Weimar*, *Infanzia nel cinema*; personali dedicate a D.W. Griffith, N. Ray, D. Sirk, J. Ford, J. Lewis, P. Vecchiali, K. Valentin, Bela Lugosi e film in anteprima quali *Germania in autunno* e *Radio on* di C. Petit. Come a New York Il Politecnico mette in cartellone i film di mezanotte che raccolgono un lusinghiero successo con *I vivi e i morti* di R. Corman e il ciclo western "I cowboy di mezzanotte". Dopo un periodo di chiusura riapre nel dicembre del 1984 con la proiezione di *Metropolis* di Fritz Lang versione Moroder. Da anni la sala cinema ha chiuso i battenti.

Terzo, in ordine di tempo ad iniziare la sua attività il 20 ottobre 1973 è il "Cineclub Tevere" in via Pompeo Magno 27, nel quartiere Prati, ad opera di Alberto Ravaglioli un appassionato di cinema fantastico. Infatti sin dall'inizio le scelte del cineclub si indirizzano verso il cinema di genere. Le numerose rassegne sui classici di fantascienza ed horror diventano per i frequentatori appuntamenti da non mancare con lunghe maratone al prezzo di un solo biglietto. Quindi, si sono susseguite rassegne come *Psyco* sul thriller, *L'invasione degli ultacorpi* sulla fantascienza, ma anche *Nuovo cinema svizzero* e *Donna...Cinema* su film al femminile. Personali dedicate a Ray Harryhausen, Jack Arnold, Roger Corman, Terence Fisher, Norman Jewison, Andrej Waida. Nel 1978 il Cineclub Tevere chiude. Tempo dopo, nel 1981, in collaborazione con Adriano Pintaldi, Ravaglioli organizzerà come direttore artistico la prima "Mostra internazionale del film di fantascienza e del fantastico", festival romano che andrà avanti con largo seguito fino agli anni '90.

"L'occhio l'orecchio la bocca" sboccia nel 1975 a Trastevere in via del Mattonato 29, su iniziativa di Gianni Romoli, Roberto Farina e Silvia Viglia. I tre programmatori, con i propri mezzi si imbarcavano anche in viaggi all'estero pur di trovare film inediti da mostrare ai propri soci. Nacquero così rassegne memorabili come i 5 rari film di Hitchcock del periodo inglese, *Film e danza*, *Il giro del cinema intorno a Verne*, *Cinema d'animazione*, la prima mini rassegna su R. W. Fassbinder e l'inedito *I racconti di Hoffman* di Powell-Pressburger. Con l'avvento di Massenzio anche i tre gestori del cineclub collaborano alla prima edizione dell'Estate Romana, quella sul cinema epico, e alle successive. Dopo una parentesi di chiusura, la sala riapre nel novembre del 1979 con un nuovo nome: "Misfits", preso in prestito all'omonimo film di John Huston, presentando un ciclo su Woody Allen e una originale rassegna sul marchio Titanus. Lo stesso anno "L'occhio" è costretto a chiudere definitivamente la saracinesca per problemi economici.

Un po' decentrato rispetto ad altri, situato nel quartiere Salario-Trieste, nel 1976 apre "l'officina filmclub", per iniziativa di Fulvio Wetzel, Paolo Luciani, Ciro Giorgini e Cristina Torelli. I soci fondatori si occupavano del ciclo completo nella gestione della sala, dalla prenotazione di film alla proiezione, fino alla redazione delle schede informative. Di rilievo è stato da parte del gruppo, il lavoro di ricostruzione del patrimonio cinematografico disperso in mille rivoli, facendo un'opera di catalogazione dei titoli, salvando spesso varie pellicole dall'oblio e dal macero. Tra le numerose iniziative sono da ricordare almeno le rassegne *Festa, possesione e teatro*, *Cinema d'animazione italiano*, *Lon Chaney & Tod Browning*, *R. Mitchum*. Per Massenzio "l'officina " mette a punto una interessante rassegna sul cinema americano classico in versione originale nell'edizione del 1980. In una intervista a uno dei responsabili si legge: "Per le anteprime quasi certamente presenteremo *La répétition générale* di Werner Schroeter, girato al festival teatrale di Nancy. Speriamo che non succeda come per *Othello* di Welles che, per acquistarlo abbiamo speso un occhio della testa e l'abbiamo visto solo noi; ma infondo non ci dispiace, all'officina succede che scegliamo un film per-

Severino Salvemini, "Cinema Labirinto". Roma

chè siamo noi che vogliamo vederlo".

Il centro di cultura cinematografica "Georges Sadoul" nasce nel 1976 in via Garibaldi 2/a, ed è il terzo cineclub ubicato in zona Trastevere e quello di dimensioni minori rispetto agli altri con soli 50 posti. I soci fondatori sono il regista teatrale Giancarlo Sepe, Franco Cortese e Sofia Amendolea. Da ricordare nella gestione della sala e la programmazione è il lavoro appassionato di Giolo Fele. Il cineclub si inaugura con una rassegna titolata *America* sui vari generi del cinema statunitense. In seguito ha optato per una linea di tendenza e riscoperta verso il cinema italiano con rassegne dedicate a De Sica, Fellini, Totò, Anna Magnani; ma anche sul *cinema giapponese*, *nuovo cinema tedesco*, *20 film spazzatura* e personali su Bergman, De Mille, Chaplin e film in lingua originale come

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Il segno del leone di Rohmer, *Family Life* di Loach, *Goto, l'île d'amour* di Borowczyk. Di rilievo è stata l'esauriente rassegna sul cinema di Jean Rouch arricchita da un incontro col regista francese moderato da Enrico Fulchignoni. Curiosa è stata inoltre la riproposta di le comiche di Charlot, con spettacoli serali accompagnati al piano da Antonio Coppola, come ai tempi del muto. Il cineclub "G. Sadoul" chiude senza più riaprire nella prima metà degli anni '80.

Dalle ceneri del Cineclub Tevere chiuso nel '77, nel dicembre del '79, nello stesso posto nei pressi di Piazza dei Quiriti, in parte ristrutturato, sorge il cineclub "Il Labirinto". La nuova

gestione condotta da Fabio Fefè, Massimo Forleo e Domenico Giovannini ha inaugurato le proiezioni con *Cantando sotto la pioggia* di S. Donen, inserito nella rassegna *Crema*. Anche questo cineclub come altri si è caratterizzato attraverso i gusti e le competenze dei suoi fondatori ritagliandosi uno spazio originale nel panorama romano. Tra l'altro, sono state compilate rassegne come *Invaders* sul cinema di fantascienza, *Delitto al cineclub* sul giallo, *War movies* sul film bellico, mantenendosi in ciò sulla tradizione della precedente gestione; ma ci sono state anche nuove esplorazioni come *Jazz al cinema*, *Il filo del brivido dal giallo al nero*, *Humorlandia* e *Tarzan il re della giungla*; una personale su Alain-Robbe Grillet e un omaggio a D. W. Griffith con una copia virata a colori di *Giglio infranto* (1919) fatta giungere appositamente da New York. Con l'Estate Romana il Labirinto organizza 6 edizioni del Balletto *E lucean le stelle* e le rassegne sul periodo muto *Cinema delle ombre*. Segno distintivo della sala è stata l'attenzione verso l'aspetto iconografico degli stampati distribuiti presso il pubblico con note critiche sui film che ha coinvolto la disegnatrice di fumetti Cinzia Leone, la quale ha realizzato bei manifesti posizionati nella bacheca dell'ingresso. Il Labirinto ha cessato l'attività nel 2008. Tempo dopo, alcuni dello staff aprono la multisala "Il Greenwich" nel quartiere Testaccio, un cinema di prima visione con una programmazione di film d'autore; e organizzano il progetto *Educinema*, corsi di didattica audiovisiva per la scuola condotti da critici e registi, tuttora in corso.

Il filmclub "Il Grauco" punto di riferimento dei cinefili del quartiere Prenestino, in via

Perugia 34, con all'interno una biblioteca di testi sul cinema, nasce nel 1979 per iniziativa di Roberto Galve, Francesco De Bonis e Sandra Galazza. Sorto alcuni anni prima nel '75, come centro culturale e cineclub per ragazzi, in seguito, pur mantenendo tale identità, si apre ad offerte cinematografiche più ampie con attenzione al cinema europeo meno noto, come quello ungherese, russo, cecoslovacco, polacco. L'anima del Grauco è rimasta comunque legata ai temi dell'infanzia e dell'adolescenza. Non a caso una delle prime rassegne apre programmaticamente con la proiezione di *Gli anni in tasca* di Truffaut ed un' altra era intitolata *Walt Disney Production*. Ultimo ad aprire, nel 2000 ha festeggiato 25 anni di proiezioni. Nel giugno 2010 chiude le attività con la presentazione di *L'ultimo spettacolo* di Bogdnavich. Tra le numerose sale alternative operanti negli anni '70 in maniera non continuativa ricordiamo il "Cineclub Monteverde" (via di Monteverde, 57/a), il "Cineclub Teatro Intrastevere" (Vicolo Moroni, 5), il "Convento Occupato" (via del Colosseo, 61), "Il montaggio delle Attrazioni" (via Cassia, 871) e il "Montesacro Alto" (via Praga, 45), reso celebre da una sequenza di *Ecce Bombo* di Moretti. Aperti negli anni zero, nella capitale vi sono attualmente due cineclub tuttora operanti: "Alphaville" (Via del Pigneto, 283) "Detour" (Via Urbana, 107) entrambi con una programmazione d'occasione e sporadica.

grauco

Le ragioni del declino dei cineclub nella prima metà degli anni '80, va ricercata in vari fattori. Il primo, in generale, deriva dalla diffusione capillare nei primi anni '70 di TV private, di antenne selvagge che di fatto saccheggiano gli archivi delle case di distribuzione, offrendo un maggior numero di pellicole alla fruizione dell'utente televisivo, ma sottraendole ai cineclub. Il secondo, in particolare per il panorama romano, è l'avvento di "Massenzio". La prima edizione del luglio '77, messa a punto dalla giunta rossa di G. C. Argan, avviene in una città spaventata dalla violenza e dal terrorismo. L'assessore alla Cultura Renato Nicolini trova la formula giusta realizzando una manifestazione all'aperto nella cornice storica della Basilica di Massenzio. Sotto la sua direzione l'Estate Romana andrà avanti con successo fino al 1985. Migliaia di cittadini affolleranno le maratone di film fino a notte fonda riappropiandosi degli spazi della città. "Una città non è fatta soltanto di pietre; ma soprattutto della sua popolazione, dei suoi abitanti, e dei messaggi che questi si scambiano. Sotto questo punto di vista, anche i suoi luoghi fisici acquistano un'altra connotazione, diventano i luoghi in cui questi messaggi vengono scambia-

Alphaville, Via del Pigneto, 283, 00176 Roma

ti." [1] Come accennato, saranno proprio alcuni militanti dei cineclub ad allestire il programma di Massenzio, cioè la realizzazione di un grande cineclub nello scenario del centro storico, che paradossalmente porterà a un punto di non ritorno e determinerà la crisi delle salette off. A dare il colpo di grazia saranno poi altri affezionati frequentatori di cineclub, quando Rai 3 inizierà a trasmettere "Fuori Orario" il 20 febbraio 1988, il programma creato da Enrico Ghezzi con un palinsesto di impianto cineclubistico. A tutti gli effetti Fuori Orario risulterà un filmclub notturno a portata di telecomando e videoregistrazione. Ultimo, ma non ultimo, dei fattori delle cause della crisi, è che il rapporto tra cinema e pubblico cambia inevitabilmente secondo l'evolversi della tecnologia. Nonostante tutto, credo, che un cineclub come il Filmstudio possa avere ancora un proprio pubblico. La recente notizia che la Regione Lazio ha dato il via a un progetto di riqualificazione dello storico cineclub, che prevede la riapertura delle due sale e una scuola sotto la direzione artistica di Armando Leone, non può che essere accolta come un segnale positivo per la cultura cinematografica del nostro Paese.

Massimo Cialani

1 *Renato Nicolini, "L'architetto dell'immateriale", in Massenzio '77-'97 : Tendenze urbane, Castelvecchi, Roma, 1977, pag. 25*

Detachment – Il distacco - Quando la difesa si misura nella distanza

Un proverbio turco dice: "Un buon insegnante è come una candela, si consuma per illuminare la strada per gli altri"

Stefano Pavan

In *Detachment*, film di Tony Kaye, il silente "consumo" interiore del protagonista, Henry Barthes (Adrien Brody), è potente. Un professore di talento che scientemente vive la realtà del supplente perché nasconde in sé una profonda lacerazione e non ricerca la classica stabilità, ma solo una difesa che lo preservi da una spregevole superficialità.

Il prof. Barthes si protegge tenendo la società a distanza e per questo fare il supplente sembra il suo status naturale.

Vive in un equilibrio precario e disperato mantenendo però un legame profondo con la propria coscienza, fotogramma dopo fotogramma, risulta più connesso lui con la realtà di quanto lo siano tutti gli altri.

Il regista Tony Kaye (*American History X*) riesce sempre a condurci in luoghi non scontati dove la denuncia e la tenerezza, per una collettività impietosa, si respirano con grande intensità.

Un paradosso assurdo e distruttivo è che nel nostro mondo, chi ha la consapevolezza che l'insegnamento è toccare una vita e condurla per la giusta strada, sceglie, per difendersi, di vivere ai margini, senza che nessuno consideri l'importanza sociale di un talento simile.

Henry Barthes non confonde l'intrattenimento con l'insegnamento appassionato, egli è perfettamente consapevole che il sistema è vuoto. Tutto si riduce a burocrazia, apparenza, regolamenti e tempo da lasciare scorrere fino al suono della campanella.

Mentre il condizionamento mediatico, come un virus devastante, ci induce ad avere desideri programmati, le nuove generazioni crescono circondati dalla tecnologia dell'immagine ma, tenuti ben lontani dalla capacità di immaginare un mondo diverso.

Il sistema offre plastica, apparentemente di gran pregio, senza preoccuparsi minimamente di salvaguardare e stimolare la capacità critica dei suoi adolescenti.

Emozionante e maledettamente reale la scena della lezione del prof sulla società dei consumi e su come il potere si prodighi per diffondere assimilazione passiva e omologazione in un *olocausto del marketing* dove tutto è distante dalla libertà di pensiero e dalla volontà di proteggere la nostra mente.

Ogni incontro che il protagonista ha con gli altri personaggi, il nonno malato, la giovane prostituta, i suoi colleghi, gli studenti, tutto ha un significato preciso e deflagrante in una delicatezza che ci fa comprendere l'assoluta interiorità del prof.

Malgrado la sua lacerazione esistenziale l'Henry, apparentemente distaccato, si presenta come un'anima solidale pronta a comprendere e ad aiutare in ogni incontro.

Ed è proprio questa sua volontà di aiutare che porta il suo consolidato modello di vivere, da distaccato, ad entrare in crisi riavvicinandolo al mondo dei sentimenti e frantumando quella distanza artificiosa tra lui e gli altri.

L'eclettico Tony Kaye, cantante, compositore, pittore e nel film, oltre che regista, anche direttore della fotografia, ci conduce verso una realtà amara, apparentemente estrema che è di un'attualità tremenda e disarmante, un'istantanea della nostra urgenza sociale.

Una storia diffusa, la vicenda di una scuola pubblica, un professionale di periferia, ragazze e ragazzi proiettati verso la sconfitta che vivono in un panorama che non li accoglie, ma li distorce in un continuo stato di degrado.

Il cast è ampio e, oltre ad un magistrale e perfetto Adrien Brody, presenta una capace e intensa Sami Gayle nella parte di Erica, la giovane prostituta, Marcia Gay Harden nel ruolo della preside, un fantastico James Caan in versione professore impudente, Christina Hendricks (*Drive* di Nicolas Winding Refn) la professoressa attratta da Herny, Lucy Liu nel ruolo della psicologa inascoltata e Betty Kaye che interpreta Meredith, la studentessa di arte schiacciata dall'incomprensione del padre.

Il montaggio di Michelle Botticelli e Barry Alexander Brown è molto interessante e valorizza la narrazione dall'ottima sceneggiatura di Carl Lund. Il regista adotta la tecnica del falso documentario, il mockumentary, catturando il pubblico e portandolo nel centro del punto di vista di Herny.

Con pezzi di false interviste il mockumentary trasporta lo spettatore nelle riflessioni che il prof sente ma non dice.

Questa scelta, stilisticamente coraggiosa e imperfetta, aumenta ancora il valore del reale innalzando di più la pellicola verso un'opera di gran pregio.

La pellicola, del 2011, purtroppo sottovalutata e trascurata dalla critica, (un po' come la scuola), ha portato a casa diversi premi:

Premio internazionale della critica e Premio rivelazione al Deuville Film Festival,

Premio del pubblico come miglior film al São Paulo International Film Festival,

Premio miglior contributo artistico a Tony Kaye e Nomination al Gran Premio di Tokio a Tony Kaye al Tokyo International Film Festival e Premio Maverick a Tony Kaye al Woodstock Film Festival.

Detachment è un film capace di comunicare e centra il bersaglio: la scuola, pericolante e decadente per i futuri "sconfitti", gli allievi e per gli stessi insegnanti, ormai disincantati e lontani anni luce dall'ideale educativo. Tony Kaye riesce a esprimere perfettamente, e con grande potenza, quell'inquietudine concreta che oggi respiriamo amaramente come un'abitudine.

Stefano Pavan

Il Cinecircolo Romano da 56 anni diffonde cultura cinematografica

Il Cinecircolo Romano da 56 anni, ininterrottamente, diffonde cultura cinematografica. Storicamente è uno dei più antichi circoli di cinema di Italia ed è il più consistente. Ideatore e fondatore il mitico Dott. Massimo Cardone, con le primissime proiezioni, nel 1965, alla Sala Bellarmino, poi al cinema delle Provincie. Il crescente successo e l'aumentare del numero dei soci, che ha sfiorato il massimo storico delle settemila unità, rese obbligatorio il trasferimento delle proiezioni in una sala di ben maggiori dimensioni. La scelta cadde sull'Auditorium del complesso del San Leone Magno , dove le attività si sono svolte per oltre 30 anni. Attualmente le proiezioni si tengono alla Sala Caravaggio di via Paisiello 24/I. Il Cinecircolo Romano propone ai suoi associati, da ottobre a giugno, la visione di 40 film di alta qualità, selezionati tra quelli della stagione appena trascorsa o di quella in corso, accompagnati da una scheda di valutazione critica che viene inviata per email ogni settimana ai Soci ed inserita nel sito web, da dibattiti di approfondimento, alcuni dei quali nell'ambito dell'accordo di collaborazione siglato con il Sindacato Critici Cinematografici Italiani (con l'intervento di almeno due dei critici iscritti), da incontri diretti con registi, attori, artisti, da seminari di cultura cinematografica, ecc. In particolare due film sono selezionati dal Festival di Cannes, tre dalla Mostra di Venezia e tre dalla Festa di Roma. Completano il programma della stagione, ogni anno, le 10 migliori opere di esordio del cinema italiano. Proposte in quello che è il fiore all'occhiello della programmazione, il "Premio Cinema Giovane & Festival delle Opere Prime", arrivato alla 17esima edizione, storicamente il primo festival strutturato dedicato interamente alle opere prime italiane. In realtà il "Premio Cinema Giovane" risale a molti decenni addietro. Per anni si era limitato solo ad un simbolico riconoscimento conferito ad inizio stagione ad un giovane volto del nostro cinema. Solo nel 2005, grazie alla brillante intuizione del Dott. Pietro Murchio, che aveva assunto la presidenza alla fine degli anni '90, il "Premio" si è trasformato in "Festival", presto divenuto un assoluto riferimento nazionale. Un Comitato di Selezione/Giuria composto da membri altamente qualificati di esperti del mondo del cinema, nazionali ed internazionali, effettua una selezione di film italiani opere prime, prendendo in esame tutti quelli distribuiti nel corso dell'anno precedente quello del festival. Il Festival, storicamente, ha sfiorato spesso le 10.000 presenze in una settimana di proiezioni. Collegato al Premio Cinema Giovane è il *Progetto educazione al cinema d'autore*, dedicato ai giovani studenti, che assistono alle proiezioni dei film in concorso in matinée, partecipando alle votazioni per la designazione del vincitore. Inoltre sono invitati a scrivere una scheda critica del film visionato, con la quale concorrere al premio per la migliore recensione, che verrà letta durante la cerimonia di premiazione e pubblicata sulla prestigiosa rivista Qui Cinema edita dal Cinecircolo. Il Premio Cinema Giovane propriamente detto viene attribuito dal pubblico, sia degli adulti che degli studenti delle scuole superiori del Progetto di Educazione al Cinema d'Autore e della A.S.L. (Alternanza Scuola lavoro). Dal 2018, da quando presidente del Cinecircolo Romano e direttore artistico del festival è Catello Masullo, la Giuria popolare dei soli studenti attribuisce lo speciale Premio per Opera Preferita dagli Studenti, mentre la Giuria assegna anche i premi tecnici, ai quali concorrono tutte e 10 le opere selezionate. Il Festival ha sempre avuto un crescente successo e riconoscimento, l'edizione 2020, finanziata dal Mibac e dalla Regione Lazio, è stata rappresentata con evidenza su numerose testate giornalistiche e media.

Tutti i premiati del Festival 2020

Il Cinecircolo Romano è stata la prima Associazione, riconosciuta dal MIBACT per la diffusione della cultura cinematografica, che ha offerto ad un liceo romano, il Benedetto Croce, nell'anno scolastico 2016/2017 una Alternanza Scuola Lavoro per l'avvio alla professione di "critico cinematografico". Il formatore è stato il giornalista Catello Masullo (membro del sindacato nazionale critici cinematografici italiani), il tutor interno la prof. Fabrizia Monaco, il tutor esterno la prof. Luciana Burlin, all'epoca vice-presidente del Cinecircolo e responsabile del Progetto di Educazione al Cinema d'Autore. L'attività è stata articolata in 3 lezioni frontali sul lavoro del giornalista e del critico cinematografico, laboratori di redazione materiale di schede di critica cinematografica, la partecipazione degli studenti ai dibattiti mensili di approfondimento dei film proiettati dal Cinecircolo, interviste a registi, attori e personaggi dello spettacolo presenti durante la settimana del Festival delle Opere Prime. L'eco del successo di questa iniziativa, ha portato altri licei a richiedere al Cinecircolo Romano di ripetere tale iniziativa. La quale, per gli anni scolastici successivi si è allargata ai prestigiosi licei romani Avogadro, Machiavelli e Archimede/Pacinotti.

Catello Masullo e Anna Foglietta, attrice protagonista di "Un giorno all'improvviso" di Ciro D'Emilio, Premio Migliore Attrice 2019

Valerio Mastandrea, Premio Migliore Sceneggiatura 2019, per "Ride", durante l'incontro con gli studenti

2015 da sx: Sidney Sibilia, vincitore del Premio Cinema Giovane per "Smetto Quando Voglio"

2014 da sx. Riccardo Scamarcio, Valeria Golino, rispettivamente produttore e regista esordienti per "Miele"; Catello Masullo e Pietro Murchio, allora Direttore Artistico Premio Cinema Giovane

C.M.

http://www.cinecircoloromano.it/

Diari di Cineclub | *Media partner*

Sono la bella creatura che vive in questa casa

Giacomo Napoli

Film del 2016, ad opera di Oz Perkins (già visto all'opera ad esempio con *February* o con *Gretel and Hansel*) che, come spesso accade nel suo caso, scrive anche la scarna sceneggiatura, *Sono la bella creatura che vive in questa casa* è un classico, classicissimo horror che si rifà ai grandi classici del genere gotico letterario e tenta di infiocchettare un prodotto pulito, convincente e impeccabile.
In parte ci riesce. Come negli altri casi citati del regista Oz, fotografia, montaggio e movimenti di camera sono accademici, assolutamente non rilevanti e a tratti noiosi. La sceneggiatura è una trama ridotta alla sua ossatura, in questo caso abbiamo una badante fifona che si spaventa per tutto, che va ad occuparsi di una anziana scrittrice horror, ormai affetta da demenza senile. Il tutto ambientato negli anni Settanta del Novecento, in un classico, enorme e austero edificio alla periferia estrema di una qualche città americana. Se sorvoliamo sul fatto che l'infermiera non viene mai mostrata a fare il suo lavoro (in una sola scena la si vede pettinare l'anziana signora presumendo che le abbia fatto il bagno), della storia si può dire generalmente quanto segue: parliamo di una giovane fifona che vive suo malgrado in una villa gigantesca insieme ad una vecchia rimbambita e che legge i libri horror che la padrona di casa scriveva nei Sessanta, terrorizzandosi ad ogni riga. Ovviamente però non è tutto qui, e per fortuna! Il tema della casa stregata o infestata dai fantasmi è vecchio di quasi duecento anni ma può essere ancora riproposto se cambiano certi stilemi (ad esempio *Insidious* o *The Conjuring*) oppure se si ripropone in chiave veramente gotica e attinente allo spirito del tempo in cui queste storie erano veramente efficaci (ad esempio *The Others*). Perkins tenta la seconda strada, non avendo evidentemente niente di nuovo da raccontarci, e ci riesce a tratti, zoppicando ma dimostrando comunque una buona padronanza del tema e una sensibilità abbastanza raffinata nella sua rilettura generale. La "bella creatura" del titolo è ovviamente la protagonista, una Ruth Wilson imbruttita al massimo con una bocca larga come quella di una rana, ma è anche Lucy Boynton, la "donna murata" che la scrittrice dipinge nei suoi libri paperbacks e tra le due si instaura da subito una identità a livello letterale assolutamente non desiderata dalla povera infermiera terrorizzata. Per descrivere questo disagio inquietante, il regista attinge a piene mani sia dal repertorio recente, con tagli di inquadrature chiaramente ispirate al nostro Pupi Avati, per esempio, sia da quello antico, soprattutto dalla splendida letteratura di Henry James. Il risultato, specialmente nella prima mezzora, è convincente; l'epoca dei fatti (gli anni Settanta del secolo scorso, appunto) viene sublimata in una rarefazione pneumatica che molto richiama, ad esempio, la "ambient art" californiana relativa proprio a quel periodo storico, trasmettendo un magnetismo solenne e al tempo stesso disturbante, molto carismatico. Nonostante gli anni descritti fossero comunque privi delle odierne distrazioni (smartphone, internet, computer, ecc..), il regista opera una scrematura ulteriore, draconiana quasi, riducendo la scenografia ad un minimalismo estremo e a tratti volutamente squallido (l'orrida carta da parati) che potrebbe risalire tranquillamente agli anni Venti piuttosto che ai Settanta. Questa è palesemente un'operazione voluta, deliberata. Così facendo Perkins annienta qualsiasi ingerenza esterna alla casa infestata e immerge lo spettatore in angoscianti vuoti ricolmi di buio pesto, in inquietanti silenzi intervallati solo dal ticchettio di un orologio a muro o dal sommesso bussare che proviene dal muro e che impedisce alla protagonista di dormire (palese riferimento al *Cuore rivelatore* di Edgar Allan Poe). In questo caso, inoltre, la voce fuori campo della badante non è un orpello kitsch ma riveste un ruolo sia storicamente pertinente riguardo al genere letterario gotico, sia semanticamente aderente alla trama, dato che in questa pellicola il cinema si fa ancella della letteratura classica. Il locus cinematografico del muro macchiato richiama infine ad horror iconici come *The Ring* o *Dark Water*. Il ritmo è lento e cadenzato, scorre ma senza farcene accorgere, come infatti dovrebbe essere. La tensione viene costruita lentamente, inquadratura dopo inquadratura; sequenze infinite che scorrono lungo un corridoio vuoto, la telecamera puntata sulla porta di una stanza buia, l'insistenza su particolari che sanno di polvere e muffa come il piccolo mobiletto dell'entrata col suo cassettino pieno di oggetti inutili sono tutti elementi che contribuiscono a creare nello spettatore una tensione palpabile.
Soltanto sul finale, purtroppo, l'atmosfera scade velocemente, dopo l'attesa e prevedibile epifania horror, frammentandosi inutilmente in una chiusura quasi didascalica e vanificando in parte il lavoro fin qui svolto (ma da Oz Perkins non mi aspetto molto di più).
In definitiva un discreto film horror, classico e retrò ma non stucchevole. Consigliato soprattutto a chi non ama slasher e splatter movies, qui non troverà un goccia di violenza fisica.

Giacomo Napoli

A passo di danza dal teatro al cinema - Ida Rubinštejn

Carmen De Stasio

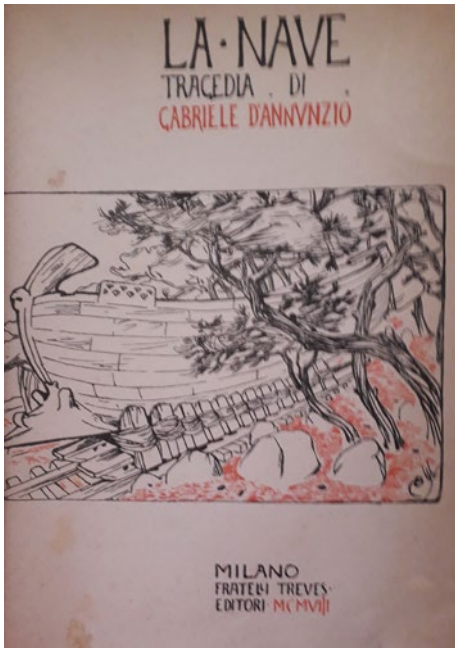
Sonorità sincopate in una mischia tutt'altro che generica con i sensi e i dossi culturali propiziano la visione di un film d'antan: nel qui di un nuovo sistema la mente attiva vive la tensione nel carpire il pur minimo dettaglio affinché non sfugga all'indagine e non si prostri all'approssimazione. Così la severa struttura nevralgica del pensiero si fa testimone senza infingimenti di una platealità che sovrasta finanche la trama verbale appena accennata e, senza scricchiolare, richiama un ordine inatteso. Su questo versante si scatena un ritmo inatteso che raggiunge lo stato di sintesi con la realtà fecondata attraverso la messa in scena e le trame dei movimenti attingono da aspetti susseguenti una preparazione dinamica sicché memoria mentale e memoria visiva replicano il valore ergonomico della performance.

Scatenante come performances alle quali avremmo avuto piacere a partecipare piuttosto che esserne spettatori solitari, è l'attrazione alla drammaturgia del tempo che sovente soffoca in desideri pregressi o in sensazioni ammorbanti, spingendo a ritenere di vivere tra le maglie – anche in nascondimento – di sceneggiature che cavalcano la foga del dire e che, nel nostro caso, ritemprano la vivacità del poeta, di Gabriele D'Annunzio. Dell'autore del dramma epico *La nave*, dal quale, non senza difficoltà, nel 1921 Gabriellino, figlio del vate D'Annunzio, trasse una pellicola di pallido successo. Ancor oggi la trasposizione cinematografica della pièce teatrale viene proposta su canali telematici a tutti fruibili per lasciare a noi, i posteri di quel tempo risalente a cento anni fa, la facoltà di motivare la selezione scenica, le tecniche, di valutarne il valore etico ed epico, prima che artistico, e apporre il sigillo del nostro giudizio. Contrariamente all'intenzione, tuttavia, il valore della pellicola sembra imbiancare la dinamica rappresentazione nelle sue intenzioni e lascia rifulgere aspetti congrui in favore di un piano meramente artistico-performativo, pari a una sorta di play within the play che annovera intraprendenze di puro spirito shakespeariano, e che qui veicola sorprendenti cadenze prospettiche, la cui funzione sembra destinata a ricoprire le vacuità o le ingerenze di un eccesso.

Di per sé, allora come oggi, la pellicola frantuma il proprio valore storico e metaforico per la fumosa esplosione che categorizza, forse affrettatamente, l'impressione voluta dall'autore: solennità, imponenza e stratificazioni eccedenti sovente annichiliscono, piuttosto che riempire spazi che potrebbero addirittura apparire agonizzanti per eccessivo Ego. Una storia – dicevo – (un vero e proprio play within the play ma di genere inatteso) va a riscriversi all'interno della narrazione ed è Ida Rubinštejn, antieroina nelle vesti dell'infausta, seducente e vendicativa Basiliola, a sacrificarne la rotta con la sua presenza mobile, con le sue ritmicità del tutto riprese da quello che appare come suo elemento spontaneo, fortemente congegnato per investirsi delle trame significative di una particolare danza. E una danza, infatti, di articolate trame motivazionali appare la sua interpretazione – presenza che integra le parti affastellate e, talora, approssimative, in una condizione di equilibrio. Ella è, dunque, l'artista che, all'interno della riduzione cinematografica, sfugge al ruolo allocato in un determinato canovaccio, ed echeggia in una mise en scène che ella stessa sembra riscrivere con la complicità esplicita della macchina da presa.

Tratta dall'opera teatrale scritta da D'Annunzio nel 1908, la liturgia della pellicola segna l'avventura metaforica del tempo storico che l'Italia viveva in quegli anni. Non siamo qui per sventolare alcunché riguardi il film – tenebroso, politico, scaltro e anfitrionico nei toni sovrastanti e in una sontuosità che avrebbe accelerato il tracciato ai successivi film di radice storica, ma molto spesso ammansiti da artificiosa fantasiosità –: quel che agisce da interlocutore insiste in quest'istante in cui la trama

Ida Rubinštejn in "La nave" (1921) di Gabriellino D'Annunzio e Mario Roncoroni



scritturale, quanto cinematografica, cede rispetto alla plasticità della Rubinštejn raggiungendo l'apoteosi di una pienezza vigorosa, capace di diffondersi finanche nel contrasto filmico intrappolato in una ruvidità che non riesce a rappresentare la variabile libertaria conclamata nell'intenzione. Due piani confluenti convergono, pertanto, a saldare la grafia cinematografica nell'azione audace della Rubinštejn. Non è in atto un tentativo di esaurire in pochi tratti la storia, né si tratta di attuare alcunché di diminutio. Al contrario, la pienezza agita dalla Rubinštejn ritempra l'artistica plasticità nelle scaltre scelte posturali, accelerando la tensione nel conversare complice con la macchina da presa, attraverso la quale l'artista coinvolge l'ambiente nel riflettere l'intera porzione spaziale, riuscendo ad ammansire, addirittura, la fissità del bianco e nero al fine di rendere acuti i passaggi, la tenebrosità quanto la scabrosità in un intervento che appare divergere rispetto a qualsiasi rottura o continuità nella vertiginosa manifestazione di quel che l'esistenza è e non soltanto ambisce a rappresentare.

In questi termini, al film *La nave* l'artista-ballerina Ida Rubinštejn conferisce la versatilità dalle prospettive ultratemporali, riuscendo a sfoltire sfumature erroneamente rétro ed esaltare il fluire impercettibile dalla concretezza, talora esageratamente congegnata in favore di una tensione del tutto fantasiosa e nei contorni simili a un tableau vivant nelle movenze dotate di un'etereità incapace di esprimersi, e che però, nel suo incessante irradiarsi, rammenta l'amplificazione di dorature riflettenti ed enigmatiche in puro stile Klimt, così adempiendo ai codici impliciti di un'opera d'arte.

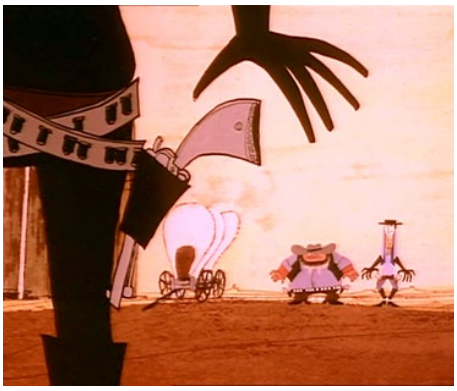
Carmen De Stasio

* *Prossimo numero:*
Malinconica misura – dalla scrittura al cinema: Leonardo Sciascia

Bruno Bozzetto

Giannalberto Bendazzi

E' possibile scrivere qualcosa di nuovo su un cineasta che ha sfondato a 20 anni nel 1958 e da quel momento non ha mai smesso di produrre e di creare?
Forse no, ma mettere un po' d'ordine nella sua amplissima produzione, forse sì. Quindi oggi parliamo di Bruno Bozzetto limitandoci ai lungometraggi che sono del resto anche i più facili da reperire.
Il lungometraggio animato italiano aveva avuto la sua nascita nel 1949 con *I fratelli Dinamite* di Nino Pagot e *La rosa di Bagdad* di Anton Gino Domeneghini: due produzioni a modo loro eccezionali come funghi in un deserto.
Nel 1965 i gusti del pubblico e il fiorire dell'industria cinematografica italiana permettevano di riprovare. Bruno Bozzetto colpì tutti con *West & Soda*, trovandosi tra l'altro a cavalcare l'onda del western all'italiana fondato da Sergio Leone. Fra lui e Sergio Leone (*Per un pugno di dollari*, 1964) non c'era stato alcun contatto; evidentemente il decadere del western americano lasciava spazio per l'invenzione dei sognatori europei. Era nell'aria.
Che succede a una ragazza bionda, Clementina, che coltiva un campicello verde in una landa delle Montagne Rocciose? Ed è alla mercè di un proprietario terriero senza scrupoli che si chiama nientemeno che Cattivissimo? Mentre a sua difesa ha solo un cane barbone alcolizzato, di nome Socrate? Subisce tutte le angherie del mondo, ovviamente, nonché le viscide attenzioni del figuro. Qui la logica del western prevede che arrivi l'eroe. Si chiama Johnny, tiene lo *Stetson* calato sugli occhi e sparerebbe da olimpionico se non avesse dei problemi nevrotici che gli impediscono di impugnare la pistola.
Avrete già capito che il film è una spumeggiante parodia dei luoghi comuni del western, che a quell'epoca erano conosciuti dal pubblico più della formazione della nazionale di calcio. Alla fine Johnny e Clementina coronano il loro sogno d'amore, Socrate ne prende un sacco e una sporta ma ne esce vivo.
Ai giovani ormai questa parodia dice poco; agli ultra settantenni, che al tempo che fu andavano al cinema tutti i giorni, procura irrefrenabili risate.


"West and Soda" animazione del 1965 di Bruno Bozzetto

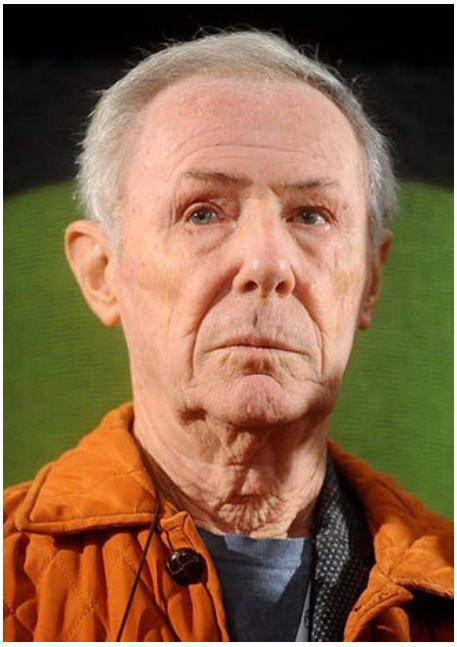
Nel 1968 uscì *Vip, mio fratello superuomo*. Era un'altra parodia, un po' di Superman e un po' di 007. I Vip sono due: SuperVip è bello, muscoloso e vincitore; MiniVip è bassotto, timido e svolazza all'altezza di un metro se non meno. Si trovano a combattere la ricchissima e feroce industriale Happy Betty, che dalla sua isola segreta si prepara a lanciare missili destinati a colpire tutti i cervelli del mondo. Ser-

"Il signor Rossi cerca la felicità" (1976)

viranno a condizionare gli umani trasformandoli in clienti dei suoi supermercati.
Ancora una volta bisognerebbe calarsi nell'aria del tempo. Il Sessantotto fu un'epoca di grandi contese politiche e di innumerevoli film marxisti, maoisti e terzomondisti. Bozzetto, che non era politicamente impegnato, girò tuttavia una delle più belle sequenze "di sinistra" del cinema italiano. Happy Betty conduce un gruppo di investitori in un giro turistico all'interno della sua azienda, e qui la descrizione del capitalismo selvaggio è di un

"Allegro non troppo" (1976) tecnica mista, in parte dal vero e in parte d'animazione

sarcasmo così scorticante da meritare un posto in un'ideale antologia della satira mondiale.
Allegro non troppo (1976) fu il film che più di tutti sembrò una parodia; più precisamente, una parodia del lungometraggio di Disney *Fantasia* (1940), nel quale la musica classica è illustrata dai disegni animati. In *Allegro* i brani sono: *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Claude Debussy, *La danza slava* n.7 di Antonin Dvorak, *Bolero* di Maurice Ravel, *Il valzer triste* di Jan Sibelius, il *Concerto in do maggiore* RV 559 di Antonio Vivaldi e la conclusione della suite *L'uccello di fuoco* di Igor Stravinsky.


Bruno Bozzetto (Milano, 3 marzo 1938)

La Treccani informa che parodia è la "imitazione deliberata, con intento più o meno caricaturale, dello stile caratteristico di uno scrittore, di un musicista, di un regista, realizzata inserendo nella nuova composizione passi che ne rievochino con immediatezza la maniera".
Non è questo il nostro caso. *Allegro* è piuttosto un *Fantasia*-bis, stesso tema ma svolgimento diverso. La *Gioconda* di profilo, un semaforo in bianco e nero, i 100 metri piani corsi dando le spalle al traguardo.
Il brano più famoso è quello che illustra il *Bolero* di Ravel. La vita inizia sulla Terra da una bottiglia venuta dallo spazio, e l'evoluzione darwiniana ha luogo seguendo le note sempre più pressanti della musica, fino ad arrivare ai giorni nostri e a un minaccioso gigante dalle fattezze umane che fa temere la fine del mondo. Qui l'animazione è sontuosa anziché secca e minimalista come è tipico del regista milanese/bergamasco, e non a caso il *Bolero* è adorato proprio in America, patria dei disneiani più convinti. Per chi scrive (che pure ama il *Bolero*) è più affascinante il *Prélude à l'après-midi d'un faune*, dove il comico si combina mirabilmente con il malinconico nel descrivere la resistenza di un fauno al passare degli anni, e i suoi falliti tentativi di sedurre ancora le ninfe.

Giannalberto Bendazzi

Errata corrige
Nello scorso numero 88 di novembre 2020, a pagina 8, abbiamo indicato che Michel Ocelot è cresciuto in Nordafrica, mentre si trattava della Guinea Conakry; e che la foto che lo ritrae è stata scattata a Parigi durante la premiazione dei Césars, mentre si trattava del Festival del Cinema di Roma. Ce ne scusiamo con i lettori.

Gaza mon amour il nuovo film dei fratelli Nasser

Gaza oggi, Il sessantenne Issa è segretamente innamorato di Siham, una donna che lavora come sarta al mercato. Determinato a dichiararsi, Issa scopre una statua di Apollo incastrata nelle sue reti da pesca e decide di portarla a casa. La situazione si complica quando Hamas scopre l'esistenza di questo tesoro. Riuscirà il protagonista a dichiarare il suo amore?

Tonino Mannella

Il quarto giorno di programmazione del 26° Med Film Festival regala un piccolo gioiellino mediorientale già premiato ai festival di Toronto e di Valladolid e presentato a Venezia nella sezione Orizzonti. *Gaza mon amour* è il secondo lungometraggio dei gemelli Tarzan e Arab Nasser che si sono già messi in mostra nel 2015 con il loro esordio *Dégradé*.

Nella trama di entrambi i film si possono già notare elementi ricorrenti nella cinematografia dei fratelli Nasser: la volontà di seguire il vivere quotidiano di persone comuni costrette in una realtà costantemente conflittuale, la messa in scena dell'assurdo, quasi sempre riferito a istituzioni o forze di polizia, la difficoltà quotidiana di realizzare quelle che, in condizioni normali sarebbero semplici azioni. In questi aspetti il loro modo di fare cinema richiama quello di altri grandi cineasti come Aki Kaurismaki e, soprattutto, il loro connazionale Eli Suleiman, con il quale in particolare condividono il gusto per l'assurdo e per il surreale che conferiscono la giusta dose di umorismo all'intera vicenda.

Gli obiettivi dichiarati del film sono espressi chiaramente nelle note di regia che accompagnano la pellicola e sono utili a inquadrare il contesto dal quale è nata l'idea della storia, peraltro ispirata a un fatto realmente accaduto: *"Con questo film, come con il precedente lavoro, cerchiamo di offrire uno sguardo sulla vita quotidiana di questa piccola striscia di terra chiamata Gaza. È un luogo strano, in cui le situazioni più semplici possono rivelarsi estremamente complicate. Sebbene alle prese con questa situazione cupa e sconfortante, il nostro protagonista vede la vita sotto una luce diversa. A dispetto delle tradizioni conservatrici del suo Paese, della sua età e degli infiniti problemi politici, Issa è un romantico e difende il diritto di amare, che fa di lui un vero resistente. Per quanto il tono del film possa essere percepito come buffo, cupo o, talvolta, perfino amaro, è soprattutto tenero e malinconico, come Issa e Siham. A volte le storie più belle sono le più semplici"*.

Il film segue due storie parallele che coinvolgono il protagonista, il pescatore sessantenne Issa (interpretato da un bravissimo Salim Daw): la prima riguarda la sua infatuazione per Siham (Hiam Abbass), una vedova che lavora come sarta nel mercato dove lui stesso vende il pesce, a cui Issa ha intenzione di dichiararsi e chiederle di sposarlo. A mettere i bastoni tra le ruote, oltre alla petulante sorella dell'uomo, ci si mette il ritrovamento di una statua di Apollo con il pene eretto, impigliata nella rete durante una nottata di pesca, che Issa decide di nascondere e che gli provocherà non pochi problemi. Da qui prende il via la seconda linea di narrazione che scorre in parallelo con la prima e fa in modo che il desiderato incontro con la donna non debba mai avvenire. La semplice trama non impedisce ai due registi di affrontare tematiche ben più complesse come la situazione politica della striscia di Gaza, rappresentata plasticamente nella bellissima scena finale (di cui non diciamo nulla) che diventa una metafora potente del senso di accerchiamento con cui il popolo palestinese, convive da decenni. A differenza di altre pellicole che affrontano il problema palestinese questa volta l'attenzione non è rivolta all'oppressore Israele quanto all'autorità politica locale, Hamas di cui si mettono in luce difetti e inadeguatezze in modo ironico e pungente: il fallo della statua che si stacca e passa di mano in mano con evidente imbarazzo in una cultura dove il nudo è bandito a tutti i livelli, oppure il dirigente statale analfabeta che si deve far leggere la perizia dell'opera d'arte o ancora la celebrazione in stile sagra di paese, con grotteschi riferimenti fallici, di un missile da scagliare contro il nemico storico. In particolare la questione del fallo della statua viene gestita con equilibrio e delicatezza dai due registi che hanno evitato il ricorso a facili e scontate gag a sfondo sessuale, forse per non incorrere nella mannaia della censura, accennando invece al tema della sessualità, anche questo un tabù specie se correlato alla non più giovane età dei protagonisti.

I registi gemelli Tarzan Nasser, Arab Nasser

Tornando alla storia d'amore il film lascia i toni satirici per tornare tenero e romantico senza tralasciare episodi farseschi che, in alcuni passaggi ricordano il cinema muto: la scena in cui ripara la donna con l'ombrello aperto rimanendo lui sotto la pioggia sembra uscita fuori da un film di Buster Keaton. Questa è la parte più tenera e romantica dove i dialoghi lasciano il posto ai volti, quello intenso ed espressivo di Issa o duro e imperscrutabile di Siham e allo scambio di sguardi e di attenzioni che descrivono l'avvicinamento.

Come compare nei titoli di coda il film è dedicato al padre dei gemelli registi ma, come anche il titolo conferma, è anche l'omaggio alla terra martoriata di Gaza e alla tenacia e resistenza dei suoi abitanti che scelgono, nonostante tutto, di rimanere e portare avanti a fatica la loro semplice vita. Un altro riferimento importante è quello a *Hiroshima mon amour*, il film di Resnais con il quale condivide la tematica della storia d'amore travagliata e contrastata dagli eventi oltreché la presenza di un conflitto che fa da sfondo alle vicende. Il film conquista, come già detto, per il suo umorismo sofisticato e la capacità di porre l'accento su tematiche complesse pur raccontando semplici momenti di vita quotidiana. Forse un montaggio più equilibrato tra la vicenda della statua, e che a un certo punto sembra prendere il sopravvento sulla storia d'amore, lo avrebbe reso ancor più fluido ma nel complesso il film raggiunge l'obiettivo di coinvolgere, divertire e far riflettere proponendo la coppia di registi come una delle più interessanti dell'emergente nuovo cinema palestinese.

Tonino Mannella

Nasce a Roma nei primi anni 70, appassionato di cinema, inizialmente autodidatta, dopo studi di psicologia si forma al DAMS Università degli studi Roma Tre.
Collabora con riviste online e partecipa all'organizzazione di festival internazionali

Dialogues: la divulgazione artistica al tempo di YouTube

Stefano Macera

Da tempo la divulgazione artistica tenta di utilizzare al meglio i media tipici del terzo millennio. Non fa eccezione la piattaforma web nota come YouTube, teatro di tentativi dal più vario esito. Non mancano, per dire, storici dell'arte che vi continuano a usare un linguaggio eccessivamente specialistico, tale da respingere i più. Per non dire di quegli studiosi che, in cerca di scorciatoie per raggiungere un pubblico più ampio, semplificano esageratamente, finendo per far perdere spessore ai propri discorsi. Su una posizione più equilibrata si attesta Claudio Strinati, storico dell'arte nato nel 1948 e conosciuto dal pubblico televisivo più esigente in quanto autore e conduttore di riuscite trasmissioni televisive come *Divini Devoti* (2014) e *Strinarte* (2016), entrambe andate in onda per la prima volta su Rai 5. In questi programmi, egli ha dimostrato una notevole abilità nell'accostare il pubblico alle opere d'arte e al loro contesto socio-culturale. Proponendo narrazioni agili in cui centrale è il ruolo del conduttore, impegnato a restituire sinteticamente le peculiarità di una scuola o di una singola personalità creatrice. Ciò, non senza una vena apparentemente divagante e una capacità affabulatoria che talvolta si spinge ai limiti dell'istrionismo. Il punto è che, per rendere più accattivante il discorso, è necessario che il narratore sia percepito dagli spettatori non come mero sciorinatore di nozioni, ma come personaggio. Ovviamente, per questa via si corrono dei rischi, nel senso che le esigenze della conduzione televisiva, gradevole o anche spumeggiante, possono sopravanzare quelle della divulgazione. Del resto, anche in altri modelli di documentazione audiovisiva dell'arte non mancano problemi. Si pensi a quei prodotti, realizzati dalla BBC, in cui il racconto della vita e dell'opera di un pittore passa per l'inserimento, in un documentario, di momenti di finzione, interpretati da attori veri e propri. Questa modalità, detta docudrama, può portare con sé disarmonie, per esempio legate all'incapacità del regista di coniugare realtà e finzione. O può addirittura sconfinare nel ridicolo, laddove gli scenografi, alle prese con ambientazioni d'epoca, non si siano sufficientemente impegnati nel proprio lavoro. Dunque, anche modelli divulgativi diffusi altrove possono presentare contraddizioni, ma come risolve, Strinati, quelle legate ai suoi programmi? A nostro avviso, comunicando al pubblico anche una certa umiltà. Infatti, il conduttore-storico in questione è sicuramente portatore di una cultura molto vasta, che abbraccia millenni di arte ed eccelle in relazione ai secoli XVI e XVII, ma nei suoi programmi dialoga sempre con altri studiosi. Che magari hanno maggiormente approfondito questa o quella corrente artistica o che, specializzati in altre discipline, possono fornire elementi utili all'inquadramento storico-culturale delle opere prese in considerazione. In tal modo, pur rimanendo personaggio, Strinati non assume mai il ruolo, incongruo, del mattatore. Per questo entrambi i programmi citati hanno funzionato: sia *Divini Devoti*, incentrato sul complesso rapporto tra produzione artistica e ordini religiosi, sia *Strinarte*, che in ogni puntata sviscerava le molteplici implicazioni di una singola, decisiva opera d'arte. Non è privo di rilevanza che ambedue le trasmissioni siano state inserite da Strinati nel proprio canale Youtube intitolato, significativamente, *Dialogues, raccontare l'arte*. Ma è ancora più significativo ch'egli abbia realizzato anche narrazioni specificamente pensate per questa piattaforma web. Nel momento in cui

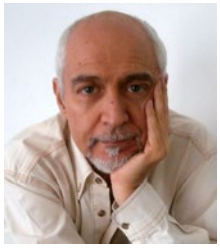
Claudio Strinati (1948) storico dell'arte, conduttore televisivo e dirigente pubblico italiano, soprintendente per il Polo museale romano dal 1991 al 2009 e divulgatore di storia dell'arte

scriviamo, non solo i video postati sono ben 238 ma, cosa ancor più importante, raramente essi hanno un carattere occasionale. Sono anzi organizzati in rubriche periodiche, che peraltro stanno creando un rapporto sempre più stretto con gli utenti. Nel citarne qualcuna, partiamo da quella meno strettamente legata al campo artistico: *Giovedì, un libro*, condotta con Annarosa Mattei, apprezzata studiosa di teoria e storia della letteratura e compagna di vita di Strinati (il che conferisce alla rubrica un carattere piuttosto informale). Nella scelta dei testi si varia molto, passando dai grandi della letteratura del Novecento (Italo Calvino, Albert Camus, Luigi Malerba ecc.) a scrittori attuali di sicuro talento (Paolo Nori, Valeria Parrella e altri). A ben vedere, questa rubrica è tutt'altro che fuori contesto, evidenziando un sistema di riferimenti culturali che, con tutte le mediazioni possibili, può incidere sul modo di leggere le opere d'arte. Quindi, un filo sottile ma reale la lega a *L'opera del lunedì*, approfondimento relativo a pitture, sculture e architetture d'ogni tempo e d'ogni luogo, la cui durata è di solito compresa tra i 10 e i 20 minuti. D'altra parte, un arco temporale ancor più vasto viene abbracciato dalla invenzione più ragguardevole del canale: *I maestri in 60 secondi*, rubrica consistente in schede audiovisive che spaziano dalle pitture delle Grotte di Lascaux (risalenti al Paleolitico) a Frida Kahlo. Qui Strinati ha saputo veramente compiere un piccolo miracolo. E' infatti noto a tutti che i media nati nel XXI secolo si associano più all'immediatezza della comunicazione che alla possibilità di collocare adeguatamente fatti e fenomeni. Invece, nella rubrica in oggetto in un solo minuto si forniscono non pochi elementi utili a inquadrare l'autore trattato. Ciò vale anche per artisti importanti ma ancora poco conosciuti dal grande pubblico, come il pittore Girolamo Muziano (Brescia, 1532 – Roma, 1592). Il quale, confrontandosi con il tema classico della *Deposizione* propone, secondo Strinati, "una solennissima e nobilissima elegia in cui il corpo di Cristo è intatto, non offeso, non oltraggiato dagli uomini". Dimostrando, in ultima analisi, di saper aderire con sensibilità a quelle indicazioni su "come regolarsi nelle rappresentazioni sacre", che la Chiesa cattolica dettò in seguito al Concilio di Trento (1545-1563). In sostanza, con queste efficaci pillole di cultura artistica si confermano le enormi potenzialità di YouTube in quanto strumento di diffusione del sapere.

Stefano Macera

I dimenticati #70

Paulina Singerman


Virgilio Zanolla

Prima o poi, anche gli studiosi italiani della settima arte dovranno fare i conti col cinema argentino degli anni d'oro, che negli anni Trenta-Cinquanta ha prodotto decine di film d'assoluta qualità (qualcuno ispirato da opere di drammaturghi del Bel Paese, come Sem Benelli, Dario Niccodemi e Aldo De Benedetti) e fornito ottimi registi e attori maiuscoli, alcuni dei quali hanno brillato anche in altre nazioni, e molti italiani per origine o per nascita. L'attrice che propongo oggi, benché abbia avuto una carriera cinematografica brevissima (tra il 1938 e il '44) apparendo in soli dieci film, occupa un posto di tutto rispetto nell'àmbito della commedia sentimentale argentina del periodo, che pur strizzando un'occhio alle produzioni hollywoodiane seppe conservare discreta autonomia di carattere, e fornì opere anche oggi godibilissime.

Porteña, ovvero nativa di Buenos Aires, Paulina Singerman Begun vide la luce il 25 gennaio 1911, ultimogenita d'una coppia di ebrei bielorussi della media borghesia; la loro primogenita, Berta, futura cantante e grande attrice drammatica, nata a Minsk nel 1901, contava quattro anni quando i genitori si trasferirono in Argentina. Spinta da loro, che amavano i canti sinagogali e il teatro *yiddish*, seguendo le orme di Berta, dei fratelli e della più giovane vicina Amelia Bence (anch'essa d'origine bielorussa e come lei futura diva del cinema argentino), i quali allestivano piccole rappresentazioni teatrali con altri bambini del quartiere, Paulina mosse i primi passi in palcoscenico nel Teatro Municipal Infantil fondato nel 1913 e allora operante nell'imponente Teatro Colón in plaza Lavalle. Quest'istituzione tuttora in auge (col nome di Teatro Infantil de Lavardén, all'angolo tra l'avenida Garay e la calle Solís), molto severa nella scelta degli alunni, teneva corsi di dizione, teatro, declamazione, danza classica e folclorica, con un programma quadriennale; alla sua scuola si formarono alcuni grandi attori argentini come, oltre ad Amelia Bence e alle sorelle Singerman (Berta ne fu poi anche insegnante, grazie alla bellissima voce e alla dizione perfetta), Enrique Serrano, Ángel Magaña e Delia Garcés. A quattordici anni Paulina passò al Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico dove completò la sua formazione. Nel 1927, grazie al drammaturgo Enrique García Velloso, ella ebbe il suo 'battesimo del fuoco' quale attrice professionista con la compagnia di Florencio Pallavicini in *Una casa en reposo* dello stesso Velloso, lavorando poi nelle compagnie di Enrique de Rosas, José Olarra e José Gómez, ed esibendosi anche in teatri prestigiosi come il Nacional.

Nel '32, appena ventunenne, riuscì ad allestire una compagnia col nome in ditta accanto all'attore cileno Esteban Serrador, che aveva come base il Teatro Odeón, esordendo con la commedia *Amor y La fierecilla domada*, versione latinoamericana de *La bisbetica domata* di Shakespeare. In tale circostanza conobbe l'allora attore José Leonardo 'Pepe' Vázquez, destinato a diventare suo marito nonché il suo impresario. Paulina amava moltissimo il teatro: e bionda, minuta, la voce suadente e ironica, riusciva straordinariamente incisiva nella commedia; in quegli anni intraprese con la compagnia fortunate tournées in altre nazioni dell'America Latina, negli Stati Uniti, in Portogallo e in Spagna. Nel '36, al Teatro Arbeu di Città del Messico rappresentò due testi del drammaturgo brasiliano Oduvaldo Vianna, *Brujería* e *Amor*; nel '37 portò in scena negli States eppoi in Brasile opere come *Todo Un Hombre*, *Amor*, *Terra Baja* e *Cuando los hijos de Eva no son lo hijos de Adan*, rientrando a Buenos Aires solo all'inizio del '38. Assorbita totalmente dal teatro, non aveva mai davvero pensato alla possibilità di lavorare sul set, sebbene proprio in quel decennio, con l'apertura d'importanti case di produzione come la Lumiton (1931), l'Argentina Sono Film ('33) e la San Miguel ('37), il cinema argentino cominciasse a dare notizia di sé. A farla esordire davanti alla macchina da presa fu il regista Manuel Romero, che la volle interprete de *La rubia del camino* (1938), commedia sentimentale ispirata da *Accadde una notte* di Frank Capra ('34), dove ricalcando il personaggio a cui aveva dato vita Claudette Colbert, Paulina interpretava Isabel Costa Reina detta Betty, giovane e insofferente milionaria fidanzata a un maturo conte italiano (l'impagabile Enrique Serrano), che fuggita in auto dalla casa paterna e rimasta in panne sulla camionale veniva raccolta da Julián Achával (Fernando Borel), un giovane agreste camionista appassionato di canto, del quale finiva per innamorarsi ricambiata. Betty riusciva a imporre Julián come nuovo fidanzato alla famiglia, ma schifato dall'insipienza dei ricchi questi l'abbandonava per tornarsene in campagna, dov'era corteggiato da Lucía (Sabina Olmos); compresa la lezione, Betty tornava a cercarlo, finalmente disposta a mutare vita. Di là dalle affinità col film di Capra, *La rubia del camino* è notevole per l'efficace rappresentazione delle enormi differenze sociali allora intercorrenti in Argentina: un ritratto impietoso, che Romero ripeterà puntuale negli altri cinque film di cui Paulina sarà protagonista. Basti una battuta: quando Julián manifesta a Betty il desiderio di lavorare, lei commenta stupita: - "Lavorare, perché? Io sono ricca". - L'interpretazione la rese subito famosa.

Nel suo secondo film, *Retazo* di Elías Alippi (1939), tratto liberamente dalla fortunata commedia *Scampolo* (1915) di Dario Niccodemi, Paulina mutava del tutto personaggio, vestendo con gran sensibilità i panni d'una povera orfana figlia d'ignoti e ignara del proprio

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

nome, che «troppo grande per essere una bambina e troppo piccola per essere una donna», ribattezzata Retazo (cioè scampolo, residuo di tessuto) da un commissario di polizia di buon cuore, trovato lavoro in una stireria s'innamorava dell'ingegner Tito Aguilar (Alberto Vila) e dopo varie controversie riusciva a far breccia nel suo cuore. Il testo del commediografo livornese era già stato trasposto in altri due film, e due anni dopo Nunzio Malasomma ne avrebbe proposto una quarta riuscita versione, protagonisti Lilia Silvi e Amedeo Nazzari.

In *Caprichosa y millonaria* di Enrique Santos Discépolo (1940), Paulina ritrovò il ruolo a lei più consono di ragazza del bel mondo: era la sofisticata, balorda e spendacciona Coca, figlia d'un ricchissimo industriale residente da anni negli Stati Uniti, che per correggerla le affiancava un amministratore, Tomás Alvera (Borel), col quale, dopo battibecchi e colpi di scena, ella finiva per legarsi. Qui la denuncia sociale era più corrosiva, ricordando a tratti quella de *L'impareggiabile Godfrey* di Gregory La Cava (1936).

Paulina Singerman in "Luisito" (1943) di Luis César Amadori

Lo stesso anno seguì *Isabelita* di Romero, una delle sue interpretazioni più intense. Paulina era ancora una volta una ragazza ricca e viziata, Alcira, che insoddisfatta del fidanzato Ricardo (Enrique Roldán) e più in genere del sesso maschile - «come tutti gli uomini, devi ascoltarlo da lontano, perché da vicino si rivela un imbecille» - finisce per innamorarsi di Luciano Fuentes (Juan Carlos Thorry), un semplice autore di canzoni che nutre uno specialissimo odio nei confronti dell'alta società, e per conquistarne il cuore, con la complicità della propria domestica si fa passare per una servetta, Isabelita, con gustosi inconvenienti fino al lieto fine. Anche qui, con mano leggera, la società argentina viene ritratta con sapientissima ironia.

Nel '41 Paulina apparve in altri due film di Romero, *Un bebé de Paris* e *Mi amor eres tú*. Nel primo era Raquel, gelosa moglie di Atilio (Ernesto Raquén), il quale desidera un figlio: che temendo di essere tradita s'inventava una gravidanza per tenerlo a sé, salvo poi scoprirsi davvero incinta. Nel secondo era Susana Torres, una giovane orfana uscita di collegio e accolta dal suo tutore, Roberto Almada (Arturo Garcia Buhr), uomo integerrimo e all'antica, del quale scombussola la vita: alla fine, costretto a battersi col fidanzato di Susana, Roberto rompe con la propria fidanzata perché si accorge di amare, ricambiato, proprio Susana.

Coi due film a cui prese parte nel '42, Paulina caratterizzò ulteriormente il suo personaggio d'eccentrica tipico delle *películas blancas* (definizione relativa alle commedie sentimentali argentine di quegli anni, forse mutuata da quella dei nostri «telefoni bianchi»). Nel bellissimo *Noche de bodas* di Carlos Hugo Christensen, una commedia degli equivoci, fu Lucía Pérez, che la notte di nozze fugge dal marito per tornare a casa dei genitori, senza fornire spiegazioni convincenti. Il padre dello sposo giunge a pensare che Horacio sia fratello di Lucía, frutto d'una relazione adulterina tra sua moglie Brígida e l'intraprendente Pío (Serrano), marito di Sofía (Felisa Mary) e padre della sposa; invece la verità è un'altra: Horacio ha avuto una relazione con la sorella di Lucía, ed ella è seccata che non le abbia confessato questo fallo; ma alla fine tutto viene sistemato e gli sposi si chiariscono. In *Elvira Fernández, vendedora de tiendas*, la nostra attrice fu di nuovo diretta da Romero, in quello che è uno dei grandi esiti del regista e della commedia argentina, un piccolo capolavoro degno del miglior Capra. La storia è quella di Elvira (Paulina), figlia del magnate Pedro Durand (Alberto Terrones), proprietario d'una catena di grandi magazzini distribuiti in tutto il paese. Tornata a Buenos Aires dopo tre anni di studi in un college americano, incuriosita dal malcontento di alcuni impiegati della sede centrale, che protestano per dei licenziamenti, con la complicità del fidanzato Rafael (Roldán) ella si fa assumere lì come commessa col falso nome di Elvira Fernández, scoprendo ben presto le colpe dei dirigenti, e socializza con la protesta dei lavoratori: Elvira s'innamora di Raúl (Thorry), impiegato e autore di canzoni, e Rafael di Sara (Sofía Bozán), commessa e cantante. Solidale con essi, capeggia uno sciopero, dove i commessi ricacciano i clienti (a una signora che chiede un disco del sommo Carlos Gardel una di esse risponde: - "Gardel? E chi è, un pianista?"). Alla fine, Pedro Durand scoprirà che dietro Elvira Fernández si nasconde sua figlia, e lei gli aprirà gli occhi: i cattivi dirigenti verranno cacciati, Raúl assumerà l'incarico di gerente e sposerà Elvira, Rafael sposerà Sara, gl'impiegati licenziati verranno riassunti e ai lavoratori dell'azienda verrà aumentato lo stipendio. Qualcuno ha scritto che questa 'favola bella' (dove Paulina si mostra all'altezza delle due grandi commedianti di Hollywood, Jean Harlow e Carole Lombard) anticipa di tre anni l'avvento del peronismo: tanto che un discorso di Elvira venne involontariamente inserito in un film propagandistico su Perón.

Paulina Singerman e Juan Carlos Thorry in "Sabelita" (1940) di Luis César Amadori

Con non minore bravura, nel '43 ella interpretò *Luisito* di Luis César Amadori. Dove Luísa (Paulina), per evitare che il fidanzato Roberto (Santiago Arrieta), fortemente indebitato, sposi per interesse un'altra donna, si traveste da uomo facendosi passare per suo fratello e ottiene un lavoro quale suo assistente, così da accertare come stanno i fatti e rimettere a posto le cose. Nel '44 apparve in *Hay que casar a Paulina* di Romero: fu Paulina del Moral, una ragazza ricca, arrogante e lunatica, che improvvisamente si scopre povera, e finisce per sposare senz'amore l'onesto ingegnere Roberto Duval (Emilio De Grey), trasferendosi con lui lontano dalla capitale, in un terreno del padre dove il marito è impegnato a impiantare pozzi petroliferi; finché il rispetto di Roberto non le conquista il cuore, e la scoperta d'un giacimento di petrolio la fa tornare ricca.

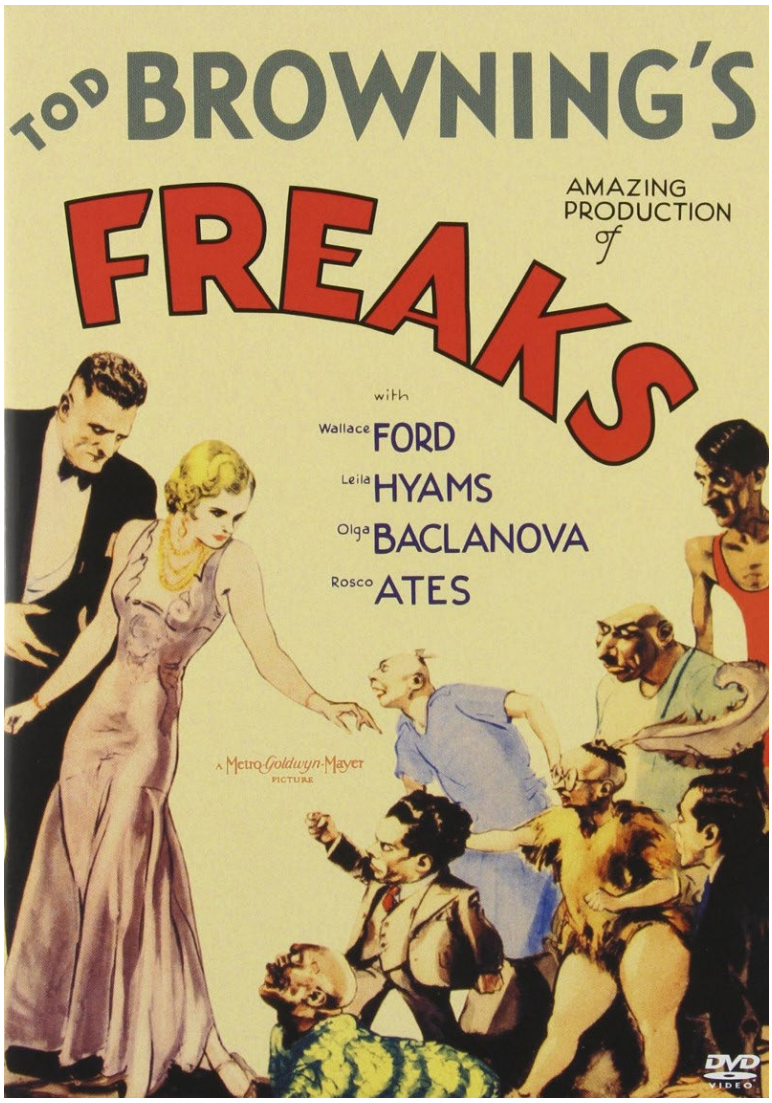
Fu quello il suo ultimo film. Sia perché proprio allora restò incinta e nel '45 diede alla luce due gemelli; sia in quanto quell'anno, con l'avvento del peronismo, soprattutto a causa del marito il suo nome finì nella famigerata *lista negra* dei personaggi a cui venne impedito di lavorare in patria. Provvista come il consorte di grandi capacità imprenditoriali, lasciò l'Argentina e portò la loro compagnia teatrale in altre nazioni dell'America Latina e in Spagna, rappresentando con successo varie commedie tra cui *Due dozzine di rose rosse* del nostro Aldo De Benedetti. Rientrò in patria alla caduta di Perón, continuando a esibirsi in palcoscenico, e apparendo pure in televisione, sia in commedie che in sceneggiati e film per la TV, sempre con ottimi riscontri. Il suo ultimo programma televisivo fu, nel 1979, *Una noche a la italiana*. Nell'81 ricevé il Premio Konex di Platino e un Diploma al Merito quale Migliore Attrice di Commedia. Sofferente di cuore, si spense a Buenos Aires il 9 febbraio 1984, all'età di settantatré anni e quattordici giorni.

Virgilio Zanolla

Freaks (1932)

Antonio Falcone

Diretto da Tod Browning e sceneggiato da Willis Goldbeck e Leon Gordon sulla base del racconto *Spurs* di Tod Robbins, pubblicato nel 1923 sulla rivista *Munsey's Magazine*, *Freaks* porta su di sé l'aura di film maledetto, rinnegato alla sua uscita dalla stessa società di produzione, la *Metro- Goldwyn- Mayer*, per essere poi inoltre pesantemente decurtato dai tagli e divenire per lungo tempo proibito in molti paesi. Dopo la disastrosa anteprima avvenuta a San Diego, che, stando alle cronache dell'epoca, causò fra gli spettatori svenimenti vari e fughe precipitose, la pellicola tornò nuovamente in cantiere, così da eliminare alcune scene (la castrazione di Hercules e il suo accompagnare la sequenza conclusiva con un'esibizione canora in falsetto) ed aggiungere un nuovo finale "consolatorio", dove Frieda confermava ad Hans il suo amore, attualmente non presente in tutte le edizioni. Anche questa versione, uscita circa un mese dopo la suddetta anteprima, ebbe però un'accoglienza negativa da parte del pubblico e della critica. Le cose non andarono meglio all'estero (in Inghilterra rimase all'indice per trent'anni); Dwain Esper, regista e produttore di vari *b movies* tentò di rieditarlo nel 1948 con diversi titoli (*Nature's Mistake*, *The Monster Show*, *Forbidden Love*) e pruriginosi *claim* di lancio, ma la "riabilitazione" definitiva andò a conclamarsi attraverso tutta una serie di tappe, dal *15mo Festival di Cannes*, 1962, alla proiezione del 1969 a Parigi, presso lo Studio de l'Etoile, passando per la *29ma Mostra Internazionale d' Arte Cinematografica di Venezia*, 1968. La narrazione ha inizio per bocca di un imbonitore, intento ad illustrare al pubblico le numerose attrazioni del suo spettacolo, compresa *"la più incredibile mostruosità che sia mai vissuta nel nostro pianeta"*, custodita all'interno di un anonimo scatolone. Alcune signore svengono alla vista, mentre l'uomo inizia a raccontare la storia di quello che viene descritto come un essere misterioso e repellente: siamo ora all'interno di un circo, dove si sta esibendo al trapezio la bella Cleopatra (Olga Baclanova), sotto lo sguardo ammirato del nano Hans (Harry Earles), che ne è invaghito. La donna ne accetta la corte e i costosi regali, ma in realtà lo sta prendendo in giro e sarà del tutto interessata a lui una volta appreso dalla fidanzata di Hans, Frieda (Daisy Earles), nana anche lei, della fortuna che ha ereditato. Con la complicità dell'amante, il forzuto Ercole (Henry Victor), la donna architetta un piano diabolico, sposare Hans, avvelenarlo a piccole dosi ed impossessarsi dei suoi soldi. Nel corso della cerimonia nuziale, tutti i *freaks* acclamano a gran voce Cleo *"come una di loro"*, un inserimento nella comunità che la donna, sdegnata, rifiuta, esternando tutta una serie di insulti. La reazione dei "rifiuti umani" sarà terribile, in particolare una volta compreso il piano a danno di Hans: avvolti nelle oscurità di una notte da tregenda, dopo un terrificante inseguimento attueranno la loro vendetta; la scena si interrompe per tornare all'inizio, il fenomeno nella scatola altri non è che Cleopatra, ormai definitivamente entrata a far parte del mondo dei *freaks*. *Freaks* non è propriamente un film dell'orrore, considerato come non vi sia alcun elemento che possa ricondurre all'idea del fantastico o del soprannaturale: ciò che suscita paura non è frutto di effetti speciali o ricostruzioni in studio, i protagonisti sono coloro che al tempo venivano definiti "scherzi di natura" (l'equivalente di *freaks*, il crudo termine inglese), prelevati direttamente dai baracconi nei quali venivano esibiti ed esposti alla curiosità morbosa del pubblico e ai suoi commenti malevoli (nani, donne barbute, uomini-torso). Browning nella prima parte della narrazione li presenta agli spettatori, visualizzandone, senza alcun compiacimento o insistita morbosità, la loro esistenza quotidiana del tutto simile a quella degli artisti "normali", tra amori che nascono, matrimoni, bambini che vengono alla luce, mai mentre si esibiscono sulla pista del circo.



Si insinua così gradualmente l'idea di quanto possa essere labile il confine tra una presunta "normalità" ed una anormalità esteriorizzata, anche e non solo, a livello corporale. Alla fine ti ritrovi a "fare il tifo", se non propriamente ad immedesimarti, con i "diversi", i "mostri", la loro ostentata voglia di vivere e la loro idea di accettazione dell'altro. E' un film ancora oggi unico, insuperato e credo anche insuperabile nel ribaltare la concezione tradizionale basata sul facile assioma deformità esteriore è uguale a deformità interiore, forse solo David Lynch o Tim Burton hanno, almeno alle origini, abbracciato una filosofia simile, per una portata complessiva certamente ancora "disturbante", pur senza avere l'impatto distruttivo proprio dell'epoca. Una volta che la storia si dipana nella sua interezza è la "mostruosità" a delineare tratti di commovente e dolente umanità, mentre quest'ultima tende a farsi infima, gretta, portandoci ancora oggi a chiederci quale sia la vera deformità, quella generata dalla negazione della propria essenza vitale, esternata con la sopraffazione e mancata accettazione del "diverso", o quella di chi, accettata la sua diversità, lotta per preservarla dagli attacchi di una presunta e decantata "normalità", che, nella sua attuale portata identificatrice di un'artefatta realtà, non è altro che "una brutta parola", come sottolineava la nonna resa con realistico disincanto e sorniona ironia da Ilaria Occhini in *Mine vaganti* (Ferzan Özpetek, 2010). Il vero elemento disturbante allora non sarà altro che l'apparenza, abituati come siamo ad accettare la finzione, il virtuale simulacro col quale ci nascondiamo in primo luogo a noi stessi, come verità conclamata.

Antonio Falcone

Il Sentiero del Mago

"Chiedete e vi sarà dato, cercate e troverete, bussate e vi sarà aperto"

Nicola Santagostino

L'intelletto ha condannato l'essere umano all'infelicità fin dal momento in cui il primo ominide sollevò gli occhi verso il cielo e iniziò a porsi domande quasi fosse già consapevole della famosa frase di Socrate sul vero sapiente che sa di non sapere. Ma l'Universo è un sistema misterioso ordinato da leggi che ancora adesso non conosciamo e questo bisogno di dare un senso a tutto è uno dei motori della narrativa umana, il mistero che spesso prende forma nel "sense of wonder" del bambino che scopre il mondo, nell'orrore cosmico di chi trova la Verità e non sa reggerla o semplicemente in una sete folle di conoscenza che ci condanna, come l'Ulisse dantesco, a folli voli, spesso pindarici. Ma se questo bisogno si incarna nella figura del Cercatore il suo punto di arrivo si risolve in quello del Mago, l'archetipo a contatto con il Mistero. Il Mago è il consigliere, colui che sa come indirizzare gli sforzi verso la direzione più in sintonia con il creato, colui che ha capito le regole del gioco e che ha deciso di giocare con consapevolezza. Ovviamente nella narrativa antica e in quella moderna queste figure si sprecano ma, merito anche della sempre maggiore influenza della cultura pop, con il tempo nuovi approcci al mistero della magia hanno preso forma, in un modo molto più, paradossalmente, simile a come era un tempo rispetto allo stereotipo dominante nella fiction per anni. Parliamo ad esempio di John Costantine, un esperto di arti occulte che però spesso sfrutta solo la sua arguzia per uscire dalle situazioni più disperate, un cinico bastardo divorato dai sensi di colpa, un mago che viene dai quartieri popolari di Newcastle.Tutto questo è solo una descrizione limitata e limitante di questa creazione di Alan Moore che però solo sotto la guida di James Delano prenderà la forma che tutti noi amiamo detestare, pur ammirandolo. Su Constantine si è scritto di tutto e anche di più, e la sua serie regolare sotto il logo Vertigo, Hellblazer, è un vero e proprio trogolo in cui troviamo mischiate nello stesso pastone di umanità la più cupa disperazione, i più perversi desideri, le più oscure passioni ma anche la capacità della nostra specie di saper emergere e, letteralmente, fare il dito medio in faccia agli dei o di saper mostrare quelle qualità che ci hanno permesso di sopravvivere a noi stessi più di una volta. Nella sua banalità e nel suo raro ricorso alle arti arcane John Constantine, paradossalmente, incarna alla perfezione quello che è davvero la magia, cioè l'abracadabra di crowleyana memoria, la parola che permette alla volontà del mago di rendere reale ciò che desidera. In realtà, però, John Costantine non è solo un mago e un truffatore, ma pure un prestigiatore, soprattutto verso sé stesso: un individuo che si vanta della sua solitudine solo perchè non vuole dire che teme per le persone che lo seguono, che nasconde dietro sagaci battute un animo devastato dai sensi di colpa e che non può permettersi di essere debole agli occhi altrui anche se teme la morte e le conseguenze dei suoi gesti sconsiderati più di tutti. D'altro canto troviamo aspetti totalmente diversi del Mago nella cultura manga e anime, come ad esempio in Fairy Tail, una serie ormai conclusa dove, nel mondo di Earthland, gli individui dotati di magia (circa il 10% della popolazione) si riuniscono in gilde per compiere missioni sotto ricompensa. A parte la struttura parzialmente videoludica accennata in alcuni aspetti e che poi diverrà marchio di fabbrica di diverse produzioni moderne Fairy Tail si distingue rispetto ad altri prodotti dello stesso tipo per l'enorme componente emotiva che compone la magia del mondo: "in Fairy Tail ognuno ha una ferita nel cuore" diviene la frase simbolo dei protagonisti, ma non solo di loro, poiché le regole della magia, spesso poco chiare e utili solo ai fini della narrazione, derivano proprio dalla forza delle emozioni. La forza dei legami, l'amore, la rabbia, la paura, la frustrazione e tutto il vocabolario emotivo umano sono simbolicamente le parole magiche con cui si attinge alla magia poiché "la magia nasce nel profondo del cuore", e così la crescita di un vero mago non può che passare dal dolore e dall'accettazione, dalla rabbia che diviene giustizia, dal dare importanza ai legami e a tutte quelle tappe che nel Cammino dell'Eroe aiutano a raggiungere la propria realizzazione. La magia oscura, invece, prende la sua forza dalla solitudine e dalle emozioni negative non rielaborate, dall'ambizione e dell'ossessione, ed è in grado di generare Demoni, entità che in un certo qual modo sono una chiara lettura. E così se da un lato l'Occidente figlio di Crowley ci propone la magia come una truffa verbale, un gioco delle tre carte coi tarocchi dove una volta capite le leggi del mondo il Mago cerca sempre di trovare l'inganno tramite il raziocinio, l'Oriente ci pone davanti alla realtà come un luogo dove a spaccare le leggi del creato sono sentimento, passione e legami e dove l'essere umano è parte del tutto.

Ma alla fine di tutto questo quindi cosa sarebbe il Mago? Chi può dirlo, in fondo un bravo illusionista non svela mai i suoi segreti.

John Constantine, il mago truffatore, è un personaggio immaginario dei fumetti creato da Alan Moore, John Totleben e Stephen Bissette nel 1985, protagonista della serie a fumetti Hellblazer pubblicata negli USA dalla DC Comics sotto l'etichetta Vertigo

La gilda di "Fairy Tail" in tutta la sua forza

Nicola Santagostino

Il grande silenzio. Quando parlano le immagini

La storia dei Certosini e di San Bruno da Colonia

Giacinto Zappacosta

Non è un documentario, almeno nei termini che conosciamo, quanto piuttosto un film nel quale i protagonisti, spesso inquadrati singolarmente in primo piano, ci comunicano la loro vita, il loro tempo, scandito dalla preghiera, dal lavoro e dalla meditazione, la loro clausura, trascorsa in momenti a volte giocosi, come nella scena in cui giovani monaci si divertono lasciandosi scivolare sul manto della recente neve. *Il grande silenzio* (*Die grosse Stille*), della durata di due ore e quarantuno minuti, non conosce attori, musica di sottofondo, copione e sceneggiatura, ma, semplicemente, e con esiti coinvolgenti, la vita consacrata entro gli spazi claustrali. Il regista Philip Groning ha trascorso quattro mesi all'interno della *Grande Chartreuse*, il più antico monastero certosino, alle porte di Grenoble, sulle Alpi francesi. Parlano dunque le immagini, e quei rari suoni propri di un ambiente aduso solo al tintinnare della campana e ai canti sacri. Parla soprattutto il silenzio, che evoca una dimensione spirituale ormai estranea alla nostra forma mentis di donne e uomini del XXI secolo, incapaci di cogliere il senso, e quindi di apprezzare, ciò che sovrasta, dandole un significato, la pura materialità. Slancio ideale, ricerca di Dio, sacrificio, contemplazione, vita comunitaria interrotta dalla preghiera individuale nel chiuso di una cella, spartana nell'arredamento, ridotto al minimo indispensabile, nella quale domina, su una parete, il Crocefisso. Che a sua volta è il punto di riferimento di una trama, o di una non-trama, in cui si dipana la pellicola. Manca in effetti, ad uno sguardo superficiale, quel filo cronologico e logico che segna, abitualmente, l'attenzione dello spettatore, posto dinanzi allo svolgersi di una storia, notata da un inizio, uno sviluppo ed un epilogo. Con *Il grande silenzio* siamo viceversa di fronte ad un significativo stravolgimento di canoni consolidati, inadatti a rendere una intensa spiritualità che alberga in una remota località alpina. Difetta dunque la possibilità di raccontare, a chi non l'abbia visto, il film di Groning, accessibile su YouTube, che in definitiva va seguito, vissuto, per così dire, dall'interno. Lo spettatore, in altri termini, è chiamato ad immergersi nelle scene, ad immedesimarsi in quei colori, in quegli àmbiti inesplorati, che pure attendono di essere conosciuti. Eppure, un nesso che lega il susseguirsi di episodi, interni al film, esiste, individuato dal susseguirsi delle stagioni, e per altro verso dallo scandire della giornata. Così, con sapiente mano, il regista ci presenta, spingendosi al di là delle mura del convento, o comunque all'esterno delle celle e degli spazi comuni, la gaia primavera che lussureggia nei prati e nel bosco circostante, recando doni nell'orto, da cui il convento, esempio di economia curtense, trae, almeno in parte, di che vivere. Alla bella stagione fa seguito, come si conviene ad un ambiente alpino, il subitaneo arrivo dell'inverno, che tutto annulla nel suo gelido abbraccio. Immutabile, a prescindere dal periodo dell'anno, stando a quello che si intuisce, il trascorrere delle ore, la giornata tipica di chi vive nel raccoglimento. Tale in effetti appare anche l'umile opera del monaco dedito alla cura del terreno, o dell'altro che si occupa del taglio dei capelli dei confratelli, tutti ovviamente rasati a zero. I gesti quotidiani, isolati nella pellicola in rapidi quanto efficaci passaggi, si pongono a ben vedere quali atti elevati a Dio, come preci gioiose incessantemente rivolte al Cielo. In ogni caso, il tempo è vissuto appieno. Come nel momento condiviso in cappella, dove riecheggia, maestoso, solenne, sobrio, il canto in latino. A tal proposito, e sia detto solo per inciso, il primo piano ci consegna lo spartito nel quale il testo è riportato, a favore di monaci provenienti da ogni dove, con le singole parole accentate, un orrore, anche estetico, visivo, per noi ex studenti liceali, ora incanutiti, adusi, per diuturno studio della lingua di Cicerone, Orazio, Virgilio e Giulio Cesare, alle vocali brevi e lunghe, che a loro volta determinano la durata della sillaba. Comunque sia, e non possiamo che rallegrarcene, il latino vive, perpetuandosi, anche grazie ai monaci certosini. La cui storia, antichissima, risale al Medioevo, un'epoca che un pregiudizio riconnette a tutto ciò che vi è di tetro, di arretrato e di oscuro. Un'epoca che, tra l'altro, vide la fondazione dell'Europa, almeno nella sua genesi, che nasce, appunto, come cristiana. Comunque sia, e l'argomento testé accennato meriterebbe più ampia disanima, il fondatore dell'Ordine dei Certosini è San Bruno, o Brunone, tedesco di Colonia, il quale, nel 1084, fondò dunque la Grande Certosa, avendo sei compagni che l'accompagnavano. Bruno venne infine in Italia, dove, nel cuore della Calabria, che lo acclama, ancor oggi, come suo patrono, fondò un monastero nel 1090. Morì nel 1101 nei pressi di Vibo Valentia. La sua storia, molto antica, vive nei luoghi che narrano la sua presenza. La Grande Certosa è uno di questi.

Una scena de "Il grande silenzio" un film documentario diretto da Philip Gröning (2005)

San Bruno (1030-1101), fondatore dell'Ordine dei Certosini

La Grande Certosa di Grenoble

Giacinto Zappacosta

Un treno, un film #17

El tren expreso (1955)

Mentre scorrono i titoli di testa, l'immagine di un treno che scorre veloce si alterna a quella delle mani d'un pianista sulla tastiera durante l'esecuzione di un concerto: l'associazione tra un convoglio ferroviario e il più popolare strumento musicale è piuttosto rara nel cinema, ma il film che presento oggi comincia proprio così; e se per la prima volta da quando ho avviato questa rubrica riporto solo il nome originale della pellicola, è perché a quanto mi risulta essa non è mai stata doppiata nella nostra lingua.

Federico La Lonza

Diretta nel 1955 dal regista, sceneggiatore e attore porteño Leon Klimovsky Dulfano (1906-96), *El treno expreso* è una coproduzione argentino-spagnola della Plus Ultra e della Unión Films curata da Alberto Soifer, il quale prima che produttore fu noto pianista, direttore d'orchestra e compositore di tango. Scritto da Edoardo Borrás col contributo di Carmen Salas, Luis Fernando de Igoa e dello stesso Klimovsky, e ispirato da una lirica del poeta asturiano Ramón de Campoamor, il film si è avvalso dell'apporto del maestro Isidro Buenaventura Maiztegui quale assistente alla regia, autore delle musiche e direttore d'orchestra, di Manuel Merino quale operatore di camera, di José María Tordesillas come pianista esecutore dei brani classici proposti, delle scenografie di Eduardo Torre de la Fuente, della fotografia di Ricardo Torres, dei costumi di Eduardo Lerchundi (ma gli abiti della protagonista sono stati disegnati da Inocencio Abbarrátegui), del trucco di Fernando Florido e Mariano Garcia, delle acconciature di Esperanza Paradela, del suono di León Ramón Arnal e Lucas de la Peña.

El treno expreso narra una tragica storia d'amore. A Parigi, Mario Sandoval ha appena concluso un concerto: pianista applauditissimo, egli è tuttavia preda di turbe nervose, che l'assalgono di frequente dandogli la sensazione psicologica di non poter quasi respirare. Per questo, uscito dalla sala dove si è esibito, inquieto abbandona il teatro senz'attendere la fidanzata, e va a trovare l'amico e maestro don Miguel, per spiegargli le sue ansie; questi gli suggerisce d'interrompere la carriera di concertista rescindendo il contratto, tornare in Spagna e concentrarsi soltanto sulla sua musica. Lasciato la casa di don Miguel Mario è intercettato dalla fidanzata in auto, che lo convince a recarsi da lei; per festeggiarlo aveva organizzato un ricevimento, durante il quale gli viene richiesto di esibirsi al pianoforte: assai di malagrazia, si pone alla tastiera e improvvisa un *pot-pourri* di motivi banali e dissonanti, al termine del quale, dopo un battibecco con la fidanzata si alza e lascia sgarbatamente gli astanti e l'abitazione. Nella scena successiva lo vediamo imbarcato su un treno diretto oltre i Pirenei: alla frontiera, mentre fuma una sigaretta dietro l'altra, Mario scorge una bellissima signora anch'ella in attesa di espletare le formalità doganali, e la rivede poi passeggiare lungo il binario aspettando la ripartenza del treno. D'un tratto, ella ha un mancamento ed egli subito la soccorre: quando la signora ritorna in sé si ritrova seduta in carrozza davanti a lui. Turbata, poco dopo si alza e percorre il corridoio fino all'ingresso del vagone: mentre il treno è in corsa apre lo sportello e tenta di gettarsi, ma intuendo il suo proposito Mario l'ha seguita e riesce a bloccarla, dissuadendola dal compiere altri tentativi. Di sera, giunti alla fermata del paese di Monasterio, attratta da una musica che sente, Andrea (così si chiama la donna) scende dal convoglio e si dirige verso l'abitato; poco dopo viene raggiunta da Mario, che non l'ha mai persa di vista. Quand'ella gli fa notare che il loro treno sarà ormai ripartito lui le risponde di sì, di sentirsi anch'egli solo, e confidando negli angeli custodi le fa capire che suo malgrado sente di doversi occupare di lei. Poiché il prossimo treno diretto verso Madrid passerà di lì soltanto la sera successiva, essi si dirigono verso il luogo da cui proviene la musica: è l'intero paese ad essere in festa, con fuochi artificiali, danze e vari giochi. Vengono scambiati per una coppia di fidanzati da un allegro gruppo di ragazze, poi danzano assieme, e si applicano in qualche gioco: una specie di tiro ai birilli e la pentolaccia, dove Andrea vincendo la gara viene premiata con due monete d'argento. Quasi al termine della lunga e bellissima sequenza sulla festa popolare Mario sostituisce il pianista della manifestazione, che si è afflosciato ubriaco, suonando un pezzo di Chopin, e viene immediatamente riconosciuto da Andrea. Riportati indietro sul carro d'un contadino, Mario confessa ad Andrea d'averla già vista tempo prima a Parigi, ed ella gli regala una delle due monete, che reputa beneaugurali. Trovano alloggio in un albergo, dove Andrea rammenta a se stessa l'infelicità della vita vissuta fino ad allora: argentina, di famiglia assai ricca, orfana dei genitori fin da tenera età, era stata cresciuta in Spagna da due zii egoisti e autoritari, che le proibivano qualsiasi contatto con gli uomini; innamoratasi dell'attore Pablo Medina, per sfuggire alla loro tutela l'aveva sposato: ma presto si era resa conto, uomo superficiale e cinico, questi giocava d'azzardo e la tradiva: per liberarsi di lui gli aveva firmato un assegno di un milione di pesos. Tre mesi dopo il suo allontanamento era stata chiamata a identificare il suo cadavere: Pablo era morto «di un male orribile»; e oppressa da quei ricordi si era trasferita ad Arévalo, in Castiglia, presso una zia sorella della madre. L'indomani, incuriositi da una vicenda tragica che vi ebbe luogo tempo prima, Mario e Andrea si recano in visita ad un vecchio mulino; e qui ella perde la sua moneta. Durante il dialogo che prelude allo scambio del loro primo bacio, alludendo al suo tentato suicidio Andrea dice a Mario: - "A volte si ama la morte perché si sa che in fondo alla favola non c'è nulla". - Apertasi con lui, recupera finalmente un po' di serenità e ha quasi paura della felicità che le prospetta questo nuovo amore: così, al desiderio di Mario di sposarla ella oppone una prova di reciproca lontananza di tre mesi: Mario protesta, ma Andrea lo persuade, e ripreso il viaggio in treno, alla stazione di Arévalo si separa da lui. Stare lontano da Andrea per Mario è molto duro:

Jorge Mistral e Laura Hidalgo in "El tren expreso" (1955) di Leon Klimovsky

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ha disdetto tutti i concerti, meno uno che dovrà dare a Madrid; e Andrea, non meno insofferente di lui alla limitazione da ella stessa imposta, una sera si reca nella capitale ad ascoltarlo in incognito: mentre suona, Mario tiene ai bordi del pianoforte la moneta portafortuna che lei gli ha donato. Ormai persuasa dell'inutilità di protrarre ancora quella prova, Andrea si reca a cercarlo in albergo, ma ha la sorpresa di apprendere che lui è appena partito per Arévalo, deciso a vederla. Si accinge a prendere il taxi per salire sul suo stesso treno, quando ha un malore e perde conoscenza; si sveglia in una clinica, dove un dottore la interroga sui sintomi; l'urgenza con cui le suggerisce di effettuare esami approfonditi le fa intuire la gravità del suo male (forse un tumore al cervello). Intanto, ad Arévalo Mario ha la sorpresa di non trovarla: la domestica della zia non sa dirle quando tornerà. Quando Andrea torna ad Arévalo, e viene informata dalla zia della visita di lui commenta sconsolata: - "Tornerà per incontrarmi, ma non lo vedrò mai più". - Sabato 6 novembre, il giorno dell'appuntamento fissato tra loro, Mario giunge alla stazione di Arévalo, ma ad attenderlo trova la domestica di Tía Amparo: ella lo informa che Andrea è morta un mese prima, e si è fatta seppellire presso un mulino in un luogo che si chiama Monasterio; prima di allontanarsi gli consegna una lettera che Andrea ha lasciato per lui. Attonito, Mario l'apre e la legge: Andrea lo sollecita a non essere triste, lei lo attenderà «al termine della strada». Affranto, Mario si accascia presso una colonnina della pensilina della stazione, e la sua moneta portafortuna gli sfugge di mano, rotolando sul marciapiede del binario, mentre il treno che l'ha condotto fin lì si allontana dalla stazione ripigliando la corsa.

Il cast del film è composto da Jorge Mistral (Mario), Laura Hidalgo (Andrea), Manuel Mon-

roy (Pablo Medina), Juan Calvo (il maestro don Miguel), Rafael Bardem (dottor Núñez), Amelia de la Torre (Eloísa), Matilde Muñoz Sampedro (Tía Amparo), Carlos Díaz de Mendoza (Tío Alberto), Evangelina Elizondo (fidanzata di Mario), nonché Luis Domínguez Luna, Antonio Fornis, Mercedes Servet, Manolita Contarini, Rufino Inglés, Valentino Sancai, José María Martín, María Teresa del Rio, Pilar Yagüe, Alfonso de la Vega, Marujita Ruiz, Carmen Alcalde, Emilio Goya e Jerónimo Montoro. I protagonisti sono di tutto rispetto: Jorge Mistral (1920-72) è stato uno dei più

grandi attori spagnoli dei decenni Quaranta-Sessanta, attivo anche in Italia, in Messico e in Argentina: voce intensa e profonda, volto che ricorda vagamente quello del nostro Rossano Brazzi, possedeva indiscutibili doti di fascino; quanto al Laura Hidalgo (in realtà Pesea Faerman, di nascita rumena, 1927-2005), definita non senza attendibilità «la Hedy Lamarr argentina» per la notevole somiglianza

con la bellissima attrice e inventrice viennese, essa fornì in questo film una delle sue più convincenti attuazioni, anch'ella favorita da una voce cinegenica: morbida, chiara ed intensa. Pare che durante la sua lavorazione i due attori abbiano avuto un flirt.

Uscito nelle sale il 23 maggio 1955, *El tren expreso*, la cui programmazione dura 92 minuti, è un film che meriterebbe maggiore attenzione critica: se l'impianto è melodrammatico la storia proposta è però ben confezionata, grazie all'accuratezza dei dialoghi, alla notevole resa fotografica e alla bella evidenza degli elementi popolari e naturalistici (la festa a Monasterio, la gita al mulino, il bagno nel fiume, ecc.), e viene esaltata dalla bravura degl'interpreti. Con la sua presenza in sette momenti diversi, il treno scandisce e ad un tempo lega i quadri della vicenda: nel primo, all'inizio, introduce assai efficacemente due temi salienti della storia, la musica e i viaggi; nel secondo, è il luogo in cui avviene la conoscenza diretta di Mario e Andrea, e dove questa tenta il suicidio; nel terzo, mostra Andrea meditare mentre, sul convoglio diretto a Madrid, è in attesa di separarsi da Mario per scendere ad Arévalo; nel quarto, si profila come emblema dell'allontanamento e della distanza, transitando davanti a un passaggio a livello dove lui è in auto; nel quinto, è il veicolo che consente ad Andrea di recarsi a Madrid ad ascoltare in incognito il concerto di Mario; nel sesto, porta Mario per la prima volta ad Arévalo; nel settimo, lo porta di nuovo là per la tragica sorpresa finale.

Federico La Lonza

La posta del Dott. Tzira Bella

Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes.

Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

Santone, mammà e statuina tardissimo-notturnopiangente

Tutti sotto inchiesta! Ecchècazzo!

Non risultano ufficialmente indagati ma, secondo fonti attendibili, sarebbe al vaglio degli inquirenti le posizioni di un noto mobiliere galileo, anziano marito di Maria, meglio nota madre di Dio o Madonna Santa, padre putativo, (parola dal significato misterioso) e di suo figlio, un certo Yeshua, dalle nostre parti Gesù, o Giosuè, (ma non Carducci, quello è proprio tutt'naltra storia), di cui lo stesso Giuseppe e sua moglie Maria, perdono annualmente le tracce, (Gesù detto anche il Cristo, per questa sua abilità nello scivolar via, scomparire e ri-apparire: oplà!), specie sotto Pasqua, festa peraltro mobile, il che complica non poco le cose agli organizzatori dell'incontro tra Gesù stesso e i milioni di fan che nel frattempo si sono iscritti al suo circolo e gli postano in rete l'amicizia. I fatti di seguito riportarti sono avvenuti in un piccolo e povero villaggio della Sardegna meridionale vicinióre a Cagliari, capoluogo regionale.

Fetti custu s'ammancada! Oi, oia!

Dott. Tzira Bella

Sono stati denunciati alle autorità giudiziarie e diocesane del capoluogo sardo, per traffico d'immaginette, contraffazione di gadget sacri, vendita delle indulgenze, (senza autorizzazione della chiesa locale), simonia sui generis, apostasia ed ecolalia, (una rima ci sta sempre bene, la poesia apre il cuore alla speranza), abuso in esercizio di pratiche sincretiche pagano-cristiano, un guaritore dell'hinterland cagliaritano e l'anziana di lui madre. Ambe due, insomma. Dopo mesi di accurate indagini per i protagonisti di questa vicenda dalle purpuree tinte, santone, mammà e pure per la statuetta di nostra Signora, sono scattati gli arresti domiciliari. Se per la statuetta della Santa non sarà difficile uscire indenne da questa bega giudiziaria, viste le riconosciute doti di avvocata e intercessora di Maria, (e i suoi potenti legami famigliari celesti, non dimentichiamolo); non sarà altrettanto facile per la coppia madre e figlio terra terra, che non può, verosimilmente, vantare così tanto importanti vincoli parentali. Resta un mistero come persone così avvedute come una 60enne che quotidianamente recita il rosario con la madre del santone, e un piucché 70enne malefícato, entrambi fermi e saldi nella fede nei misteri e miracoli ufficiali, garantiti e certificati al limone, senza ombra di dubbio, solo dai Santi Padri della Chiesa universale, possano essere caduti vittime di questo squallido raggiro operato da spacciatori abusivi, non qualificati, di miracoli e portenti, e abbiano travasato grosse somme di denaro dalle loro borse a quelle del santone mago e sciamano e della pia di lui mammetta. Valla a capire la testa della gente. Che sia un effetto co-laterale del Covid-19. Ai comitati scientifici l'ardua sentenza.

Ambo, terno, tombola e cinquina; se vinco mi danno un litro di benzina!

I cugini di Montalbano ovvero il Giallo Mediterraneo e i suoi modelli

Il Giallo altro non è che un evento improvviso e perturbatore in una società, almeno all'apparenza, ordinata e ben governata dalla Legge

Valeria Consoli

Muovendo da questo assunto Davide Pinardi sostiene che, sia pur con le debite divergenze, il meglio della produzione giallistica sia nata lontano da quel Sud dell'Europa, certo climaticamente molto più gradevole rispetto ai rigori e alle nebbie del Nord ma in preda a una corruzione e ad un disordine, considerati non certo l'eccezione ma la regola! Per questo stesso motivo egli vedrebbe il genere del *giallo* molto più consono alla mentalità anglosassone e comunque nordeuropea[1] piuttosto che a quella dei Paesi al di sotto della cosiddetta *linea della palma*, per dirla con Leonardo Sciascia, che in questa pianta tipicamente mediterranea identificava il crinale simbolico fra quelle contrade, in cui corruzione e malaffare erano predominanti e quelle in cui viceversa prevalevano ordine e buon governo. Da queste premesse parte la tesi volta a sfatare questo 'luogo comune', esaminando la produzione giallistica italiana a partire dall'ultimo ventennio del Novecento per arrivare al 'caso letterario' del commissario Montalbano ed ai suoi corrispettivi colleghi sparsi un po' in tutto il bacino del Mediterraneo, dallo spagnolo Pepe Carvalho al greco Kostas Charitos, dal marsigliese Fabio Montale al tunisino Alì di Driss Chraibi.

Esaminata in quest'ottica la *linea della palma*, ancor prima di definirne i rispettivi ambiti geografici, tenderebbe ad un preciso recupero della memoria storica – quest'ultima particolarmente nei romanzi di Manuel Vazquez - Montalbàn nonché in quelli di Petros Markaris, le cui rispettive ambientazioni - Barcellona per il primo, Atene per il secondo - rivisitate nelle loro contraddittorie realtà metropolitane, diventano esse stesse coprotagoniste insieme ai personaggi delle vicende narrate.

Dunque esisterebbe un modello anche per il giallo mediterraneo? Che cosa accomuna il Commissario Montalbano ai suoi 'cuginetti' delle sponde opposte del Mare Nostrum ed in che cosa viceversa li distingue?

Pronto, Montalbano sono... La voce dall'accento inequivocabilmente siciliano e il volto dalle fattezze ormai familiari dell'attore Luca Zingaretti, che ne ha interpretato il personaggio per l'omonima serie televisiva, hanno reso popolarissimo il detective uscito dalla penna di Andrea Camilleri, cui - dopo anni di gavetta tra saggistica letteraria e sceneggiatura televisiva – sono bastate due o tre pubblicazioni[2] presso l'Editrice Sellerio di Palermo, aventi come soggetto le vicende del Commissario di Vigata, immaginaria cittadina siciliana non lontana da Porto Empedocle, di cui l'autore è nativo, perché nell'ormai lontano 1998, si cominciasse a parlare di *caso letterario...* già, un vero e proprio 'caso' letterario. Certo la tradizione giallistica non fa difetto a Camilleri: se riguardo ad un certo sperimentalismo, in cui si muove la sua pagina, non si può non riandare a *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* di Carlo Emilio Gadda, la frequentazione di Leonardo Sciascia - e basti pensare ad *Il giorno della civetta* oppure *A ciascuno il suo* – deve avergli sicuramente lasciato il segno. Di certo Montalbano non è un *Commissario Bellodi*, sia pure autoctono, né come Bellodi è costretto, sia pure per motivi contingenti, ad occuparsi di sola 'mafia', che solo in alcuni episodi della serie - un esempio ne è *la gita a Tindari* – mostra il suo volto truculento.

Dunque la creazione letteraria più prossima e che più di tutti può averlo influenzato è da ricercarsi in un ambito geografico estraneo agli autori citati, sia pur sempre appartenente all'area mediterranea e comunque sud europea, ed è precisamente quel *Pepe Carvalho*, frutto della fantasia dello scrittore catalano Manuel Vazquez Montalbàn , di cui il cognome stesso del detective siciliano altro non sarebbe che un calco!

Montalbano è proprio in buona compagnia, se dalla sponda opposta del *Mare Nostrum* sembra fargli eco *Kostas Charitos*, il commissario ateniese diventato famoso con *Le ultime della notte* - il primo di una fortunata serie di romanzi divenuti in Grecia oggetto di riduzione televisiva – ideato da Petros Markaris, già valente traduttore di romanzi polizieschi di area anglosassone nonché sceneggiatore di alcuni dei film del compianto regista Theo Anghelopoulos.

Kostas Charitos (L'attore Minas Hatzisavvas), il commissario ateniese della "Squadra Omicidi" protagonista dei romanzi di Petros Markaris

L'attore catalano Juanjo Puigcorbé nel ruolo del detective Pepe Carvalho di Vázquez Montalbán

Luca Zingaretti in "Il commissario Montalbano" di Andrea Camilleri

Spagna - La memoria storica e il patto della dimenticanza

I recenti fatti della Catalogna portano alla ribalta la problematica, peraltro mai sopita, del rapporto tra il passato regime franchista ed un presente, che anche la letteratura spagnola di questi ultimi quarant'anni sembra avere volutamente ignorato. Scrive a questo proposito Gianni Ferracuti[3] (...) "se cambia il modello narrativo, è perché esisteva *l'esigenza estetica di narrare in un altro modo* la morte di Franco e l'avvento della democrazia. (...) Questo particolare aspetto critico, col passare degli anni, genera una riflessione, che finisce per caratterizzare tutto il giallo mediterraneo: il tema della memoria. Di fatto questo tema si trasforma in una riflessione critica sul cosiddetto *pacto del olvido*, vale a dire il tacito accordo per cui, nella transizione alla democrazia, non sarebbero stati resuscitati i conflitti e i fantasmi del passato, onde evitare colpi di coda dei nostalgici del regime e costruire una convivenza pacifica." Se mettiamo a confronto *Los mares del Sur* e *El hombre de mi vida*, due romanzi di Manuel Vasquez Montalbàn, pubblicati rispettivamente nel 1979 e nel 2000, il protagonista – il Commissario *Pepe Carvalho* – nella seconda storia è invecchiato di vent'anni. Come lui anche *Yes*, nel ruolo di ragazzina trasgressiva ne *Los mares del Sur*, diventata una signora della buona società barcellonese in *El hombre de mi vida*.

Sono passati vent'anni anche per la capitale catalana: una città, che per tutto quel tempo ha convissuto con la speculazione edilizia, con il boom economico e l'emergere di una ricchezza vecchia e nuova, con il restauro di

segue a pag. successiva

1 *Da qualche tempo si assiste anche allo sviluppo del giallo scandinavo, caratterizzato dalla produzione di autori svedesi come Stieg Larsson , Camilla Laeckberg - e norvegesi come Jo Nesbo.*

2 *A. Camilleri – La forma dell'acqua, Sellerio, Palermo, 1994 – Il cane di terracotta, Sellerio, Palermo, 1996, Il ladro di merendine, Sellerio, Palermo, 1998*

3 *G. Ferracuti, il giallo mediterraneo.www.retemediterranea.it, maggio 2013*

segue da pag. successiva

Barceloneta e la costruzione del villaggio olimpico. Una Città che vent'anni dopo ci appare disillusa e 'postmoderna', definizione quest'ultima di tutto ciò che, in altri tempi, avremmo definito 'disprezzabile', 'condannabile'.

La modernizzazione senza sviluppo e il 'prezzo dei soldi'.

Il tragico attentato, che tre anni fa ha sconvolto l'isola di Malta – il Paese mediterraneo finora considerato il più 'virtuoso' – contro la giornalista Dafne Caruana Galizia, che da qualche tempo denunciava le connessioni fra traffici illeciti e politica di Stato, rispecchia curiosamente - ma forse fino a un certo punto - il tema di uno degli ultimi romanzi del greco Petros Markaris dal titolo già di per sé esplicativo: *Il prezzo dei soldi.*

Il mondo in cui Charitos opera - e *Il prezzo dei soldi* ne è forse la prova più convincente - si muove all'interno di un microcosmo, ormai divenuto ovunque variegato e promiscuo, soprattutto per la presenza di quell'immigrazione extracomunitaria divenuta strutturale ormai anche nelle nazioni del Sud dell'Europa, e che nondimeno a detta di alcuni sociologi è testimone del fenomeno definito 'modernizzazione senza sviluppo', che caratterizza anche molti dei romanzi di Andrea Camilleri aventi come protagonista Montalbano e soprattutto Vigata e i suoi dintorni, quasi a ribadire il *file rouge* che apparenta fra loro gli ambienti in cui i protagonisti si trovano loro malgrado ad interagire.

Le indagini sui vari delitti assurgono pertanto a degli affreschi, assai più vasti, in cui l'autore dipinge la società greca degli ultimi quarant'anni, con le sue famiglie piccolo – borghesi, i suoi arricchiti ed anche in questo caso, così come nella Spagna del dopo Franco, con la sua *memoria* ancora divisa da quella guerra *civile* durata dal '45 al '49 ma i cui echi non avrebbero di fatto mai avuto fine. Il fascino dei romanzi di Markaris risiede pertanto nell'accuratezza, con cui l'autore descrive una città come Atene, afflitta dal traffico metropolitano, strangolata dai debiti e dalla corruzione e nel contempo vitalissima sia pure nelle sue contraddizioni.

Un omaggio a Jean Claude Izzo e alla sua Trilogìa di Fabio Montale. Casino totale – Chourmo - Solea

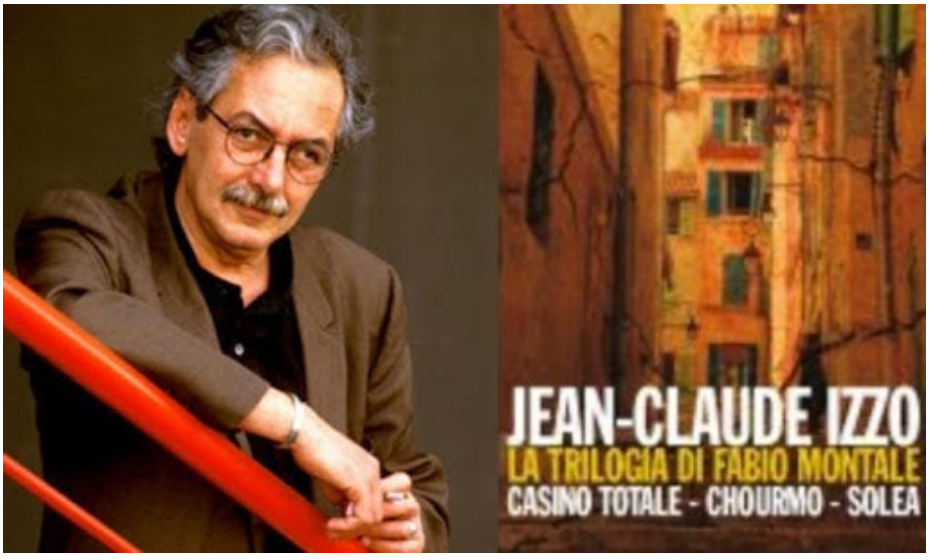
Questa carrellata sul *giallo mediterraneo* sarebbe tuttavia incompleta senza un accenno al marsigliese Jean Claude Izzo[4], prematuramente scomparso a cinquantacinque anni. Scrive *Le Monde:*

'Con i libri di Jean Claude Izzo ogni volta succede la stessa cosa: c'è sempre un momento in cui non sappiamo perché stiamo piangendo. Izzo è innanzitutto questo: un'emozione fondamentale...un'insuperabile malinconia'

In *Casino totale*, il primo romanzo della trilogia, che comprende anche *Chourmo* e *Solea*, dopo anni di vagabondaggio nei mari del Sud, Ugo torna a Marsiglia per vendicare l'amico Manu, assassinato dalla malavita. Rimane tuttavia ucciso a sua volta e toccherà ad una terzo amico, Fabio Montale, il compito di fare giustizia. Fabio è cresciuto con gli amici nei vicoli poveri adiacenti al porto di Marsiglia dove, tra piccoli reati e primi amori, è diventato uno strano poliziotto: lo si direbbe più un educatore di strada nei quartieri più difficili della sua città che un vero e proprio sbirro. Un'umanità, la sua, che si nutre di vita vera: le donne che ama, le amicizie, la musica, il pastis, il vino e poi il mare ed il cielo di Marsiglia. Tutto questo in una guerra durissima contro il sistema degli intrecci illeciti tra imprese, politica e malavita. Anche in questo caso ci troviamo di fronte alla doppiezza di un Mediterraneo che, anche se un po' più a nord dei contesti fin qui esaminati, si mostra inevitabilmente in bilico tra bellezza e violenza ed ancora una volta diviso tra due colori: l'*azzurro* del cielo e del mare di Marsiglia ed il *nero* della morte e dell'odio. Il cerchio si chiude: anche in quest'ultimo caso la *linea della palma* ha prevalso sul resto.

Valeria Consoli

4 *S.Nardini, Jean Claude Izzo. Storia di un marsigliese, Perdisa Pop 2010*



Puntate di Novembre

Ospiti di Diari di Cineclub su Cult Fiction di Unica Radio

Unica Radio

Tutti i giovedì sera
Per ascoltare i podcast clicca qui sotto

https://www.unicaradio.it/2020/11/cult-fiction-episodio-3x10-5-novembre-2020/

https://www.unicaradio.it/2020/11/cult-fiction-episodio-3x11-12-novembre-2020/

https://www.unicaradio.it/2020/11/cult-fiction-episodio-3x13-26-novembre-2020/

unicaradio.it/player

10 FILM ambientati in un’aula di tribunale

**5 puntata*

Giorgio Campani

La corte di un tribunale é sempre stata un luogo tanto sacro nella realtà quanto solenne e simbolica nella cinematografia. Una piccola stanza, solitamente fatta quasi completamente in legno, dove due fazioni si scontrano con l’arma della parola. I personaggi centrali, coloro che incarnano accusa e difesa, sono i due avvocati. Sotto la direzione dell’arbitro, il giudice, sul suo banco più alto di tutti. Gli scontri in questo campo da guerra, per così chiamarlo, hanno dato vita a vicende o segmenti profondi nella mia mente e nel mio cuore di spettatore. Chi non ricorda Tom Cruise guardare con occhi paonazzi Jack Nicholson, urlare “Colonnello Jessep, fu lei a ordinare il codice rosso?” in *Codice d’onore*, sceneggiato dall’ormai celebre Aaron Sorkin? Oppure Denzel Washington, in *Philadelphia*, rispondere al giudice “Con tutto il rispetto vostro onore, noi non viviamo in questa aula di tribunale”? In questo luogo ogni principio del Diritto, dell’identità dell’essere umano vengono sviscerati e messi in discussione. Ecco perché questo filone é, a mio avviso, uno dei più coinvolgenti. Partiamo con un classico assoluto: *Testimone di accusa*, di Billy Wilder, film del 1957. Mattatore della vicenda il decadente e arguto avvocato interpretato da Charles Laughton, ingaggiato per difendere un uomo (Tyrone Power) accusato di omicidio. La moglie dell’imputato è la splendida Marlene Dietrich, mai brava quanto in questo film. L’espressione che compone coi suoi lineamenti unici nel fantastico finale, potrebbe fare da sola da locandina del film. Un semplice ed intrigante

“Vincitori e vinti” (1961) diStanley Kramer

giallo, con interpreti perfetti ed una sceneggiatura perfetta in ogni suo lato. Da notare i siparietti tra Laughton e la sua “infermiera”, interpretata dall’attrice Elsa Lanchester, sua moglie nella vita reale. *Mio cugino Vincenzo*, di Jonathan Lynn, 1992, uno dei film della mia adolescenza, per il quale non ringrazierò mai abbastanza mia madre, che acquistava gli inserti dei giornali solo per le videocassette VHS in omaggio. Come saprete ogni Stato degli U.S.A. ha una sua regolamentazione giuridica, puoi capitare in uno stato dove, ad esempio, la Marjuana è legale, e poi capitare nello stato vicino, dove per un furto semplice puoi rischiare una decina d’anni di carcere. Ed è ciò che succede ai due studenti in vacanza nello stato dell’Alabama, Billy Gambini (il Ralph Macchio di *Karate Kid*) e Sam Rothestein, arrestati apparentemente per il furto, involontario, di una scatoletta di tonno. Ben presto i due si renderanno conto che l’accusa è ben più grave. Billy, non avendo molti soldi,

segue a pag. successiva

“La parola ai giurati” (1957) di Sidney Lumet

segue da pag. precedente

decide di ingaggiare un parente come avvocato difensore: suo cugino Vincenzo Gambini, ovvero sia Joe Pesci. Vincenzo ha una quarantina d'anni, ha tentato per 6 volte di passare l'esame di iscrizione all'albo e non ha mai esercitato in una corte di tribunale prima di quel momento. Dovrà lottare col sonno, un tomo enorme del sistema giuridico dell'Alabama, bulli, fango, e soprattutto, un giudice tanto fiscale quanto severo. Una commedia perfetta, esilarante e tesa nei punti giusti, con personaggi scritti benissimo, tanto che stupisce che Pesci non abbia ricevuto l'Oscar come la seppur bravissima Marisa Tomei, sua compagna nel film. *E l'uomo creò Satana*, di Stanley Kramer, 1960. Nella minuscola cittadina di Hillsboro un professore viene messo sotto processo per aver insegnato ai suoi alunni la teoria dell'evoluzione di Darwin. E per un borgo ultra-religioso di metà anni venti come HIllsboro, dove tutti, dal più giovane sino al sindaco, sono ferventi cristiani, è inaccettabile credere che la nostra razza discenda dalle scimmie piuttosto che da Adamo ed Eva. Il "processo delle scimmie" si tiene nel tribunale del paese. A difendere il professore un colossale Spencer Tracy, giurista e uomo di cultura e logica, contrapposto all'accusa, un immenso Fredrich March (Oscar per la sua interpretazione), ostinato e bigotto sindaco della cittadina. Lo scontro dialettico tra i due culmina con un lungo dialogo sulla libertà di pensiero dell'uomo, e di quanto la religione sia davvero al servizio dell'uomo, e non viceversa. Considerate che il tutto è basato su una vicenda realmente accaduta. *La parola ai giurati*, di Sidney Lumet, 1957. Ho già citato questo film in precedenza, film che non può assolutamente mancare in questo gruppo. Un giovanissimo ragazzo è sotto processo per il presunto omicidio di suo padre, le parti hanno già dibattuto, la giuria si ritira nella stanza a loro adibita per discutere sulla sentenza da prendere, con un unico particolare: il verdetto dovrà essere unanime perché, in caso sia di colpevolezza, il ragazzo andrà sulla sedia elettrica. Dodici uomini hanno in mano il destino dell'imputato e, la prima votazione interna è di undici favorevoli alla colpevolezza contro uno solo, il giurato Henry Fonda. Da questo punto si apre un'interminabile discussione di due ore, dove si parlerà di pena di morte, presunzione di innocenza. Dove la vita, il cinismo e l'umanità di ogni personaggio verrà fuori, fino allo straziante finale. Un film girato interamente nella stanza della giuria, le facce e le voci di ogni singolo giurato sono il film. *Vincitori e vinti*, di Stanley Kramer, 1961. Norimberga, 1948. Il giudice americano Haywood (ancora Spencer Tracy) viene chiamato a presiedere il processo militare a quattro giudici tedeschi, accusati di aver emesso sentenze crudeli e contro i diritti dell'uomo durante il governo nazionalsocialista. Il dibattito non è così semplice, perché la figura del giudice (e su questo conta la Difesa) è tenuta ad applicare le leggi ed i regolamenti vigenti nel paese dove operano, a dispetto del loro buonsenso o della loro umanità. Nonostante questo principio, ognuno dei quattro giudici si difende in maniera diversa. Si va da chi ostenta ancora devozione e fede nel sistema nazista, anche se fallito e sconfitto, fino a Ernst Janning (un commovente Burt Lancaster) che si trincera dietro un assordante silenzio. Mi ha personalmente colpito come, dopo solo 16 anni dalla fine della guerra, venga mostrato in aula un vero crudissimo filma-

"Anatomia di un omicidio" (1959) di Otto Preminger

to sulle vicende dei campi di concentramento. Un filmato che fa impallidire una qualsiasi sequenza di *Schlinder's List* o la serie televisiva *Band of Brothers*, entrambi di Spielberg. *L'alibi era perfetto*, di Fritz Lang, 1956. Un editore ed uno scrittore decidono di provare pubblicamente che la Pena di Morte negli Stati Uniti

"Sacco e Vanzetti" (1971) di Giuliano Montaldo

viene applicata sulla base di prove non sostanziali e definitive. In che modo? Grazie ad un incredibile marchingegno entrambi, basandosi su un omicidio realmente accaduto, creano una serie di prove indiziarie le quali portano tutte volutamente verso lo scrittore. Il piano è che dopo l'incriminazione ed il pro-

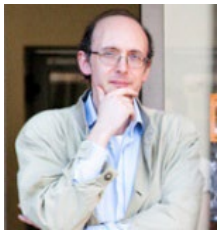
"Il processo" (1962) di Orson Welles

cesso, dopo la sentenza, l'editore suo amico avrebbe dovuto tirar fuori tutte le prove necessarie per scagionarlo, palesando l'inefficienza e l'ingiustizia del sistema giudiziario. Un giallo intrigante e scritto benissimo, pieno di colpi di scena, specie in aula di tribunale. *Sacco e Vanzetti*, di Giuliano Montaldo, 1971. Un racconto di mala giustizia, sui due capri espiatori Bartolomeo Vanzetti (Gianmaria Volontè) e Nicola Sacco (Alessandro Cucciola), sotto una direzione perfetta di Montaldo. Alternando filmati dell'epoca e narrazione cinematografica, il centro della vicenda è il processo. Incolpati di essere gli artefici di una rapina ad una fabbrica, lentamente verrà fuori la verità, e cioè che i due italo-americani sono bersaglio di una giustizia deviata per via del loro credo nell'Anarchia. Stupisce e rattrista sempre, anche se, come io del resto, non c'ero a quei tempi, la storia abbia sempre un sapore di ripetizione. Sacco e Vanzetti furono due veri e propri martiri, e questa è la ricostruzione della storia dei loro mesi di vita. *Anatomia di un omicidio*, di Otto Preminger, 1959. James Stewart è un abile quanto stralunato avvocato viene ingaggiato dall'avvenente moglie di un militare per difenderlo dall'accusa di omicidio del proprio stupratore. Il processo che ne consegue è il clou di questo lungo e avvincente film, a patto che vi piacciano le digressioni in aula, a suon di "mi oppongo", "opposizione accolta", "questa corte si ritira" ed altri linguaggi propri di questo ambito. Oltre all'interpretazione di tutti gli attori, i due valori propri di quest'opera sono due: la colonna sonora di Duke Elligton (che appare anche nel film mentre suona con Stewart) e la complessa e favolosa sceneggiatura di Wendell Mayes. *Sleepers*, di Barry Levinson, 1996. Questa vicenda è tratta dal romanzo autobiografico di Lorenzo Carcaterra, ed è divisa in due parti. La prima è la storia di Lorenzo ed i suoi amici italo-americani imprigionati per l'omicidio involontario di un uomo. Una volta in riformatorio sono soggetti di violenze dai capiguardia. La seconda parte racconta le storie singole degli stessi ragazzi una volta cresciuti, ed ognuno con professioni e vite diverse. Due di questi sono John Reilly e Thomas Marcano che, incontrato il vecchio capoguardia Nocks in un locale, lo freddano davanti a tutti. Una volta sotto processo tutti i ragazzi si riuniranno segretamente, come un tempo, per poterli scagionare. Uno di loro infatti (Brad Pitt) sarà l'avvocato dell'accusa, in completo accordo con l'avvocato della difesa su come svolgere il processo. Ed ottenere una completa vendetta. Ai tempi questa storia sollevò un vespaio, non tanto tra il pubblico, quanto nelle alte sfere degli istituti correzionali, se vedrete il film capirete perché. Lo stesso Carcaterra continua a sostenere che la storia è vera. *Il Processo*, di Orson Welles, 1962. Nonostante tutte le critiche a cui fu sottoposto questo film ai tempi, e cioè di discostarsi troppo dal romanzo e di non essere molto accessibile allo spettatore, Welles definì questo come "il suo miglior film". Trovo che per molti aspetti abbia ragione: le vicende del tormentato signor K., misteriosamente incolpato, inseguito e pressato dalla Legge e, conseguentemente, da tutto l'ambiente che lo circonda, senza un apparente motivo, è visivamente superiore allo stesso *Citizien Kane (Quarto Potere)*. Joseph K. è allo stesso tempo vittima e colpevole, il suo monologo, da una location all'altra, da un personaggio all'altro, è un vero e proprio viaggio. Un film sicuramente non facile da affrontare, ma profondo, quasi senza fondo, sotto la sottile pellicola che abbiamo sotto i piedi di spettatore.

Giorgio Campani

Festival

ValdarnoCinema Film Festival: la diversità dell'indipendenza


Roberto Chiesi

Nel 2020 ValdarnoCinema Film Festival, la manifestazione dedicata al cinema indipendente che si tiene a San Giovanni Valdarno, nella città natale di Masaccio, ha superato il settantesimo anno di età (per l'esattezza settantun edizioni) ed è arrivata al trentottesimo concorso nazionale nell'anno più difficile e drammatico della storia recente. Come molte altre manifestazioni cinematografiche, anche ValdarnoCinema ha dovuto rinunciare alla magia della sua sala storica (il Masaccio) e alle proiezioni, per trasferirsi in una dimensione virtuale online sulla piattaforma di Mymovies.

Ma l'importante è che non abbia abdicato alla sua identità di festival dedicato al cinema indipendente. Questa espressione viene spesso usata e abusata ma basta pensare al cinema di Paolo Benvenuti, di Giuseppe M. Gaudino e Isabella Sandri - protagonisti di tre eventi del programma e questi ultimi membri della giuria insieme al critico cinematografico Adriano Piccardi - e vedere gli oltre quaranta film, cortometraggi e lungometraggi, che hanno concorso a San Giovanni Valdarno, per rendersi conto che non si tratta soltanto di un'etichetta.

"Cinema indipendente" ha sempre significato l'autonomia dai condizionamenti e dai conformismi tematici, estetici e linguistici dei prodotti audiovisivi fatti e formattati per l'industria. L'uso delle tecnologie leggere, alleviando le condizioni economiche per la realizzazione di un film, probabilmente sta favorendo l'espressione della creatività di quei giovani e meno giovani che rifiutano i codici più diffusi (a cominciare da quelli televisivi) e cercano di guardare la realtà che li circonda con la spregiudicatezza necessaria ma non senza avere riflettuto prima, con rigore, sulle opzioni più opportune per raccontare, descrivere o mostrare una situazione, un personaggio, un clima, una problematica. Dei trenta film di finzione, degli otto documentari e dei film d'animazione e sperimentazione selezionati in questa edizione del ValdarnoCinema Film Festival, colpisce la diversità dei linguaggi, degli stili con cui gli autori si sono misurati al loro progetto. Non si tratta, evidentemente, di un fenomeno isolato: negli ultimi anni si sono potuti vedere i segni concreti di una rinnovata vitalità del cinema italiano, negli esordi ma anche nelle opere seconde e terze, che fa ben sperare per il futuro. A San Giovanni Valdarno, in una selezione perlopiù di film italiani, se n'è avuta la conferma.

In particolare, nei film presentati è rimarchevole l'attenzione alle problematiche ambientali (*All Eyes on the Amazon* di Andrea Marinelli, *At the Cutting Edge* di Filippo Tolentino), dell'autismo (*Damiano non è un marziano* di Valerio Gnesini, cui è stato assegnato il Premio Basaglia), delle conseguenze della tossicodipendenza sui figli in età adulta (*Lindiota* di Chiara Livia Arrigo), della transessualità (l'estroso film d'animazione "storico" *Butterflies in Berlin* di Monica Manganelli), passando attraverso la storia della psichiatria (*Passepartout* di Michele Borelli), la multiculturalità (*Il vegetariano* di Roberto San Pietro), un interessante esempio di film di finzione dal respiro neorealistico, premiato due volte, con il riconoscimento Banca del Valdarno e per il miglior attore protagonista, Sukhpal Singh; *The Pavilion* di Gianluca Salluzzo, su un campo di basket milanese divenuto spazio vitale della comunità filippina), le difficoltà dei rapporti fra genitori e figli (*Il nostro tempo* di Veronica Spedicati), il rimpianto del passato (*Supereroi senza superpoteri* di Beatrice Baldacci, premiato per il miglior montaggio di Isabella Guglielmi), fino a temi estremi quali l'eutanasia (*Partir de cero* di Andrés Cámara, incisivo *kammerspiel* spagnolo) e le derive psicologiche (*La voce* di Luca Grimaldi; l'inglese *Purple Scarf* di José Prats).

In streaming gratuito sulla piattaforma MYMovies: www.mymovies.it/ondemand/valdarnocinema

La rievocazione storica è al centro di *L'alleato* di Elio Di Pace (premio per la miglior fotografia a Andrea Benjamin Manenti) e *Oltre il fiume* di Luca Zambolin (premio ANPI), ambientati durante la Seconda Guerra Mondiale con acuta attenzione alle dinamiche umane drammaticamente condizionate dal conflitto. Sono inoltre interessanti le ibridazioni del cinema con la letteratura (*Fortezza* di Ludovica Andò e Emiliano Aiello, dal *Deserto dei tartari* di Buzzati), con il teatro (*Voglio vivere senza vedermi* di Bruno Bigoni e Francesca Lolli) e con il cinema, in un appassionato omaggio ai western di Sergio Leone (*Oro & piombo* di Emiliano Ferrera).

Interessante il ricorrere di storie sulle angoscie della terza età, raccontata in toni e forme molto differenti, dal documentario (*Qualcosa rimane* di Francesco D'Ascenzo) alla ricostruzione storica con come protagonista, un personaggio mitico quale Harry Houdini (*Mr. H* di Giulio Neglia), dalla narrazione claustrofobica declinata in tre racconti molto diversi e ricchi di sfumature (*Cento metri quadri* di Giulia di Battista, premiato per l'intensa interpretazione di Elena Cotta; *L'occasione di Rita* di Francesco Barozzi; *L'attesa* di Angela Bevilacqua, un'originale variazione in chiave "materna" della *Voce umana* di Cocteau, premiato dalla giuria di **Diari di Cineclub**; *Teresa* di Gabriele Ciances e il caustico *Colpevoli* di Edoardo Paoli, con un efficace Ivano Marescotti).

Ma anche la dimensione della giovinezza ha ispirato delicate storie d'atmosfera come *Una cosa mia* di Giovanni Dota e *Amateur* di Simone Bozzelli (premiato per la miglior regia), mentre le fantasie, anche cupe, dell'infanzia dominano *Delitto naturale* di Valentina Bertuzzi e una suggestiva leggenda fantastica ambientata fra le gelide montagne in *La fiamma* di Giacomo Talamini.

Accanto a narrazioni di carattere realistico e onirico, si sono evidenziate opere argutamente satiriche (*Biagio, una storia vera* di Matteo Tiberia, derisione del milieu televisivo e pseudointellettuale; *Stardust* di Antonio Andrisani, sull'ingrato sfruttamento filmico delle storie di vita vissuta), grottesche (*Stiamo tutti male* di Leo Canali, lo svizzero *Fratelli come prima* di Vanja Viktor Kabir Tognola), drammatiche ma che celano in ellissi l'evento culminante del racconto (*Iddhu* di Luigi Pironaci) o che giocano sulla tensione dell'irreparabile (*Destino* di Bonifacio Angius). Ma si è assistito anche a commedie con protagonisti un padre tifoso e un figlio e l'originale ambientazione di un ospedale (*Luce & me* di Isabella Salvetti), a inattese ambientazioni in un futuro distopico che ricorda il passato e il presente (*Il fagotto* di Giulia Giapponesi, autrice anche della bella sceneggiatura, premiata dalla giuria) e a storie in soggettiva su "cacciatori di suoni" che perdono l'udito (*Monologue* di Lorenzo Landi e Michelangelo Mellony).

La maggioranza dei film presentati al festival di San Giovanni Valdarno erano italiani ma bisogna sottolineare la notevole qualità dei due cortometraggi iraniani, il bel film d'animazione *Song Sparrow* di Farzaneh Omidvarnia, premiato dalla giuria con il Marzocco d'oro per il miglior film, dove una tecnica molto originale di animazione *live action* è adottata per raccontare la tragedia dei migranti, mentre *Exam* di Sonia K. Hadad (premiato per la miglior interpretazione femminile di Sadaf Asgari) mostra dall'interno il clima di repressione coercitiva in cui vivono le ragazze sotto l'autorità degli adulti.

Gli incontri con i cineasti ospiti della manifestazione hanno consentito di confrontare esperienze e metodi diversi di cinema indipendente. Sergio Naitza, critico cinematografico de "l'Unione Sarda", per cui ha ideato e curato le collane "Sardegna Cinema" e "Registi di Sardegna", autore di monografie su Amedeo Nazzari, Pedro Almodóvar, Sergio Citti, Andrzej Zulawski, ha realizzato alcuni documentari, fra cui *L'Insolito Ignoto - Vita Acrobatica di Tiberio Murgia* (2012), *Dalla Quercia alla Palma. I 40 anni di Padre Padrone* (2017) e *L'Isola di Medea* (2017), che è stato riproposto a ValdarnoCinema. Come ha raccontato Naitza nel corso dell'incontro, l'idea del documentario gli fu ispirata dall'esperienza di direttore artistico del festival Lagunamovies di Grado, uno dei luoghi italiani dove Pasolini girò *Medea* nel 1969, l'unico film

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

interpretato da Maria Callas. Al rapporto complesso e delicato fra i due grandi artisti è dedicato il film che si basa di materiali di repertorio e d'archivio, su testimonianze inedite (fra cui quelle di Piero Tosi, artefice degli splendidi costumi "barbarici" del film, Dacia Maraini, che, con Alberto Moravia, condivise alcuni viaggi con Pasolini e la Callas, Giuseppe Gentile, l'atleta che nel film interpretava la parte di Giasone, Ninetto Davoli e Nadia Stancioff, segretaria e assistente della grande soprano) e inserisce inoltre alcune letture tratte dall'epistolario che i due grandi artisti si scambiarono, nonché dalle poesie pasoliniane dove viene evocata la figura della Callas. Naitza ha quindi illustrato la tipologia di documentario-saggio concepito per focalizzare vicende particolari della storia del cinema, menzionando anche le innumerevoli difficoltà di tipo finanziario che caratterizzano la lavorazione di un film del genere, dato che alcuni documenti filmati o fotografici sono vincolati da dispendiosi diritti d'autore.

Gli ostacoli che rendono accidentata l'esistenza di questo cinema sono stati argomenti ricorrenti anche negli interventi di Isabella Sandri e Giuseppe M. Gaudino che da oltre trent'anni hanno costituito una società di produzione, Gaundri Film, con cui sono riusciti a varare progetti che l'industria cinematografica convenzionale probabilmente non avrebbe mai sostenuto. Sandri ha parlato dei molti anni di preparazione necessari per produrre il suo film più recente, *Un confine incerto* (2019), scritto e prodotto anch'esso come i suoi precedenti con Gaudino. Come negli ultimi film della Sandri, anche al centro del lungometraggio c'è l'infanzia, in questo caso l'infanzia rubata di una bambina rapita e sfruttata da un balordo, che è ancora più infantile di lei e traffica con una rete di pedofili. L'orrore della pedofilia è onnipresente sugli schermi virtuali di ogni genere che pullulano nel film, spazio di traffici di immagini e corpi e canali di un lurido mondo occulto. Ma l'idea originale del film è che questo "mondo di sotto" coesista nel modo più oscenamente stridente con gli spazi naturali del Sud Tirolo, con la loro bellezza indifferente e sono proprio quei boschi ad essere attraversati dal balordo con la sua vittima, sotto gli occhi della normalità altrui. L'indagine della polizia che si stringe sul criminale imprime al film una cifra noir adottata per perlustrare ambienti e psicologie diverse di paesi di confine ed emarginati (anche nel linguaggio poco diffuso, come il ladino), dove i drammi iniziano dai vuoti e dalle lacerazioni in famiglia. La forza del film risiede anche nell'intensità dei volti, della rumena Cosmina Stratan che impersona magnificamente la giovane poliziotta, della piccola Anna Malfatti, straordinaria e di Moise Curia, mostro fragile.

Gaudino, impegnato nei preparativi di un nuovo lungometraggio, *Pompei* o *Via dell'Abbondanza*, ha riproposto a ValdarnoCinema il suo primo film, uno dei più significativi esordi italiani degli anni '90, *Giro di lune tra terra e mare* (1997), un viaggio visionario, un poema filmico e "materico" calato nei labirinti di una Pozzuoli popolare dove coesistono in un'unica dimensione strati diversi di passato, i primi anni '70, quando la città era afflitta dall'epidemia di colera (un motivo di drammatica attualità) e dal bradisismo, con l'epoca antica di Nerone e Agrippina, il XIV secolo, in cui la leggenda vuole abbia vissuto Maria Puteolana, detta Maria la Pazza e il '700 di Giovanni Battista Pergolesi (che morì precocemente a Pozzuoli e venne inizialmente sepolto in una fossa comune). Per rendere visivamente il carattere fantasmatico delle sequenze in cui la presenza del passato di Pozzuoli si insinua nel presente con assoluta naturalezza, è stata deteriorata la definizione della pellicola 35mm e il risultato è di grande fascinazione visiva. Anche i documentari del sodalizio Gaudino-Sandri hanno la stessa fascinazione, basti pensare a *Di questi stretti morire* (*Cartografia di una passione*, 2010), dove la rievocazione dell'opera di esploratore, cartografo, pedagogo e cineasta del missionario salesiano Alberto Maria de Agostini (1883-1960) nella Terra del Fuoco, in Argentina e Cile, viene adottata dai due registi per parlare del genocidio degli indigeni locali ad opera dei bianchi.

Le tragedie della storia, mistificate dai "vincitori", sono al centro anche dell'opera cinematografica di Paolo Benvenuti, che ha ricevuto il Marzocco d'oro alla carriera. Da *Il bacio di Giuda* (1987), dove ha raccontato in una luce diversa la figura dell'apostolo traditore, a *Confortorio* (1992), sul processo a due ladri ebrei nella Roma del '700, da *Tiburzi* (1996), sull'agguato ad un brigante della Maremma di fine '800, a *Gostanza da Libbiano* (2000), sul processo inquisitorio ad una donna accusata di stregoneria nella San Miniato di fine '500, fino a *Segreti di stato* (2003), che ricostruisce l'intricato complotto intrecciato dietro la strage di Portella delle Ginestre, fra Mafia, CIA e Democrazia Cristiana, e a *Puccini e la fanciulla* (2008), riproposto a ValdarnoCinema, su un misterioso episodio della vita del grande compositore, dove una giovane domestica fu vilipesa ingiustamente e indotta al suicidio, Benvenuti interroga i processi oscuri della storia dall'angolazione degli ultimi, delle vittime, per delineare le dinamiche con cui i primi, ossia chi detiene il potere, si servono per schiacciarli a seconda dei propri vantaggi. Al tempo stesso, il cinema di Benvenuti è caratterizzato da un tessuto linguistico e figurativo che si alimenta di una dialettica fertile e viva con la pittura e le arti. Nonostante il valore dei suoi film, il regista pisano, come ha raccontato con grande dignità nel corso del suo intervento al festival, è stato costretto al silenzio negli ultimi dodici anni, dopo il boicottaggio di cui è stato oggetto *Segreti di stato* per le verità scomode che aveva disseppellito e la vera e propria, vergognosa, persecuzione che ha investito *Puccini e la fanciulla*, ad opera degli eredi del compositore che non volevano vedere affiorare i reali lineamenti di una vicenda indegna.

È una grande lezione etica ed estetica quella che emerge dal cinema di Benvenuti, proprio per l'intransigenza di un autore che affronta fino in fondo, sempre basandosi sulla concretezza dei documenti, le forme di sopraffazione che determinano innumerevoli episodi della storia di sempre.

Roberto Chiesi

Premio Diari di Cineclub a "L'attesa" di Angela Bevilacqua

ValdarnoCinema Film Festival 38. (San Giovanni Valdarno) in streaming su MYmovies dal 26 al 28 Novembre con repliche fino al 2 dicembre 2020 | www.mymovies.it/ondemand/valdarnocinema/ . Visione gratuita

Il Premio **Diari di Cineclub**, giuria composta da Massimo Nardin, Mariella Pizziconi, Ugo Baistrocchi, è stato assegnato al film "L'attesa" (2019) 24' di Angela Bevilacqua interpretato da Luciana De Falco con la seguente motivazione:

"L'attesa è un film esemplare nel quale la regista, Angela Bevilacqua, con mezzi ridotti al minimo e nel rigoroso rispetto del canone dell'unità di luogo, tempo e azione, ottiene il massimo dei risultati, mantenendo sempre, per oltre 20', la tensione narrativa e drammatica, in un unico piano sequenza diretto magistralmente al servizio, soprattutto, di una interprete superlativa. Un breve film e un'attrice unica, finalmente valorizzata come merita, che richiamano alla mente Una voce umana di Roberto Rossellini e Anna Magnani."

La giuria

Ugo Baistrocchi: Già funzionario alla Direzione Generale cinema del Mibact. È esperto di cinema e audiovisivo per la Regione Lazio. Produttore.

Massimo Nardin: Dottore di ricerca in Scienze della comunicazione, docente universitario (Lumsa e Roma Tre), Autore di libri e saggi sul digitale e sul cinema (in particolare di Andrej Tarkovskij).

Mariella Pizziconi: Regista Teatrale, Scenografa, autrice di sceneggiature e testi teatrali. Produttrice.

DdC

L'inchiesta spezzata di Pier Paolo Pasolini

Abbiamo incontrato Simona Zecchi, autrice del volume edito da Ponte alle Grazie, che approfondisce con nuove riflessioni l'omicidio Pasolini

Ignazio Gori

Partiamo dal titolo, a cosa vuol far riferimento con "inchiesta spezzata"?
Il titolo si riferisce a due aspetti: il disvelamento del lavoro interrotto di Pier Paolo Pasolini e il suo proseguimento. Una doppia inchiesta che arriva al cuore del movente dell'omicidio e della strategia della tensione, cuore finora poco indagato e preso in considerazione, nonostante le diverse pubblicazioni importanti uscite su Piazza Fontana e dintorni: i finanziamenti delle stragi.

Alla luce di tutte le prove sinora emerse – e di quelle ancora "oscure", più o meno infangate – a che punto è giunto secondo lei il giudizio complessivo sull'omicidio Pasolini?
Il "caso Pasolini" è tutto racchiuso nella strategia del linciaggio e della mistificazione contro di lui perpetrato, linciaggio morale e fisico, e nelle manipolazioni delle indagini che lo hanno trattato, nel ricatto politico che lo scrittore stava per rendere pubblico e, infine, tornando a una precedente analisi già da me consegnata: al tentativo di spegnere il suo messaggio, la sua denuncia che avrebbe potuto far traballare governo parlamento e sistema. Sicuramente rientra nei grandi casi di "Ragion di Stato" che questa nostra Repubblica ha visto sfilare negli ultimi 70 anni.

Secondo lei esiste – o è esistito – veramente il famigerato "Appunto 21" sparito dallo scartafaccio del romanzo incompiuto "Petrolio", al quale Pasolini stava lavorando? Cosa c'è dietro questa eventuale sparizione?
Nel libro dimostro – proseguendo il lavoro del libro che lo precede *Massacro di un Poeta* (Ponte alle Grazie 2015) – che non c'è certezza della sua esistenza e che soprattutto non è rilevante a chiarire il "perché", il movente dell'omicidio stesso che è sempre il tema più importante per i casi degli assassini politici irrisolti. Movente che in questo mio ultimo lavoro è ricostruito e rivelato attraverso l'emersione di documenti inediti concreti.

Nel testo fa diversi riferimenti cinematografici, in modo particolare si sofferma sul film di Marco Tullio Giordana Pasolini, un delitto italiano del 1995. Perché?
Perché il lavoro di Giordana è stato il primo dal punto di vista investigativo-giornalistico trasposto nel cinema a evidenziare l'importanza del corpo di Pasolini, lo strazio che lo ha ridotto in quel modo. Se si ricorda il più recente "caso Cucchi" i depistaggi e le verità sono cominciate a emergere quando la famiglia ha mostrato il corpo del ragazzo e la maniera in cui era ridotto. Il corpo di Pasolini parla prima di ogni altra cosa, e in *Massacro di un Poeta*, proseguendo in certo senso il lavoro di Giordana, è spiegato e mostrato perché. Ma attenzione: Giordana non fa una caricatura di Pier Paolo Pasolini scegliendo un protagonista che gli somigli. Giordana mostra le foto vere del corpo come ho voluto fare proprio io nel mio primo lavoro. Scandalizzarsi per questo, avrebbe detto Pasolini, che quel corpo ha "gettato nella lotta", è inutile e fuorviante. Il vero scandalo è proprio il massacro.

Perché secondo lei, di tutta la classe politica dell'epoca, solo il presidente della DC Aldo Moro, si premurò di fare le dovute ed esplicite condoglianze alla famiglia Pasolini? Cosa si stava ergendo tra Pasolini e lo Stato?
Oltre a Moro anche Enrico Berlinguer ha espresso le sue condoglianze. Non certo la DC, né il PCI in sé. Nel 1975 le sinistre internazionali a partire da quella cilena stavano cercando di trarre esempio dai tentativi promossi dai due politici in Italia per unire le forze in un compromesso storico che nel suo procedere avrebbe trasformato per sempre la vita politica, culturale e sociale del mondo, non solo dell'Italia. L'attentato proprio contro Bernardo Leighton, presidente della DC cilena, avvenuto a Roma il 6 ottobre del 1975 andava in questa direzione. Tutto spiegato nel libro.

Si fa riferimento anche alle "scuse di Giulio Andreotti". Ovvero?
Il tentativo di crearsi vie di fuga morali politiche e strategiche dell'ex sette volte presidente del Consiglio (anche alla guida di una struttura segreta parallela denominata "Anello") è nota. Scusandosi credo sinceramente per il trattamento riservato a Pasolini, comunque sempre utili queste sue scuse alle proverbiali vie di fuga (lo fa la prima volta quando viene indagato per mafia nel 1993).

Simona Zecchi

Pino Pelosi, l'unico che ha pagato per il delitto Pasolini, se n'è andato nel 2017. Lo ha mai intervistato? Ha sentito inoltre il parere di Franca Leosini, che aveva intervistato Pelosi per una puntata di "Storie Maledette"?
Certo, l'ho intervistato ufficialmente una volta sola, e diverse volte incontrato e sentito. Di Pelosi si può dire tutto ma non che non abbia riferito alcune parti di verità. Bisogna però saperle individuare. Non condivido l'approccio della Leosini a queste tematiche e al caso in sé. La morbosità non è caratteristica che sposo nel lavoro giornalistico. È indubbio che però ebbe il merito di intervistarlo soprattutto nel 2005 quando per la prima volta l'ex ragazzo di vita cambia versione dopo 30 anni.

Nella "macchinazione" dell'agguato, forse gli attentatori hanno sbagliato qualcosa. In cosa consiste il pasticcio della doppia Alfa GT di Pasolini?
Ne *L'Inchiesta spezzata di Pier Paolo Pasolini* faccio emergere tra gli altri un elemento inedito di quella notte e dei giorni che la precedono e seguono, che riguarda la presenza di più Alfa GT del tutto simili a quella dello scrittore fuorché nel colore. Non è un pasticcio anzi un piano ben congeniato per confondere tracce e dinamiche proprio di un certo schema utile alla trappola ideata. Schema che ha avuto i suoi bei risultati se soltanto dopo 40 anni e oltre si è riusciti a capire ormai molto.

Quando si parla di delitto Pasolini, si tende ad escludere una pista "ecclesiale"; d'altronde il poeta friulano, anche se scomodo, era pur sempre un fervente cattolico. Invece lei inserisce nel sottotitolo del saggio la parola "Vaticano". Perché?
Intanto perché individuare come "pista singola" un contesto o più elementi che vi ci portano non aiuta a comprendere e far comprendere il quadro. Tra l'altro spezzettare elementi è tipico di certe indagini. Nel libro indico la specularità dello schema della strategia della tensione (che doveva essere più ampio di quello perpetrato con la strage di Piazza Fontana) allo schema utilizzato per il massacro di Pasolini. In questo schema la Chiesa, rappresentata allora da Papa Paolo VI, è cruciale.

Cosa ci ha voluto dire Pasolini col suo ultimo, devastante apologo, "Salò o le 120 giornate di Sodoma"?
Salò è l'ultimo dei «documenti» incompiuti lasciati dal Giornalista-Poeta Pier Paolo Pasolini, uno dei linguaggi utilizzati come strumento di ricerca artistica e d'indagine che il regista e lo scrittore Pasolini sin dagli anni '60 ha portato avanti cercando di mescolarne le caratteristiche in una unica summa. Ma che con alcune fasi specifiche, rappresentate dal suo lavoro, per esempio nel 1971-72, culmina all'ultimo fondamentale anno della sua vita, il 1975, quando indossa prevalentemente i panni del giornalista d'inchiesta e per questo, per aver ottenuto delle prove, muore ammazzato.

Ignazio Gori

Il cinema che ripensa il tempo: Christopher Nolan e Charlie Kaufman

Àngel Quintana

Per capire tante cose del cinema è necessario talvolta ritornare ai Lumière. Un giorno del 1895 i due fratelli Auguste e Louis decisero di far vedere al pubblico il film *Demolition d'un mur* (Demolizione di un muro, 1896) proiettandolo al contrario. Così, il muro demolito da alcuni muratori si sollevava da terra con tutto il seguito che si riavviava in modo reversibile. L'operazione in sé ebbe un'importanza fondamentale: se fino a quel momento il cinema si era adeguato a considerare i fotogrammi collegati al tempo in divenire, da allora in poi, a partire da quella dimostrazione sulla possibile reversibilità temporale nel cinema, si è capito che era possibile alterare la linearità del racconto, reinventare un'altra temporalità e studiarne l'inversione nel movimento del cinema. Questa pratica ha aperto una porta interessante per tutta una serie di sperimentazioni riferite in particolare al tema della percezione, sebbene quello che i Fratelli Lumière avevano inaugurato fosse orientato nello specifico verso l'idea di un cinema delle meraviglie.

Tenet (2020) di Christopher Nolan ed *Estoy pensando en dejarlo (Sto pensando di finirla qui, 2020)* di Charlie Kaufman sono due proposte cinematografiche tra loro assolutamente contrapposte. La prima vuole proseguire la tradizione del buon cinema di evasione, mentre la seconda si presenta come una favola iniziatica che intende ereditare alcune cose del cinema contemporaneo. Nonostante le loro numerose e notevoli differenze, ci sono però alcuni aspetti importanti che collegano le due diverse tendenze. Il primo elemento ha a che fare con l'idea dell'azione. *Tenet* parte dalla pratica dello sviluppo del movimento continuo caratterizzato da un ritmo frenetico, che pone la verosimiglianza del racconto tra parentesi per collocarlo verso un genere abbastanza identificato: cioé, verso quel genere dei *blockbuster* di spionaggio che richiamano i film di James Bond. Charlie Kaufman, invece, parte da un'idea di un movimento chiuso che va avanti e indietro, di un percorso semplice in uno spazio che può esaurirsi tra la casa familiare a quello della scuola. Un percorso in cui si intraprende anche una ricerca sull'idea del limite. La messa in discussione della credibilità dell'immagine non porta direttamente in sé all'idea del genere fantastico, ma può proporre una sfida alla logica stessa del fantastico creando uno strano meccanismo in cui l'immagine cerca di imporsi come poetica temporale. In questo dislocamento nella prossimità favolistica, entrambi i film trovano un modo proprio per accostarsi al 'tempo' come un insieme di livelli che si intersecano tra loro proponendosi come nuovo modo di pensare alle capacità stesse del cinema, sia come spettacolo in sé che come forma poetica.

Chistopher Nolan è un creatore di grandi spettacolarizzazioni, che corre però spesso il rischio di essere pretenzioso ed eccessivo. Da alcuni critici *Tenet* è stato accusato di essere un manuale di filosofia a buon mercato per adolescenti, da altri invece è considerato come il prototipo di una nuova svolta delle dinamiche del cinema d'azione. Il contrasto tra l'immagine che fa pensare e la spettacolarizzazione cinematografica è al centro del suo lavoro, sebbene Nolan tendenzialmente punti soprattutto sulla seconda. Il film stesso rende chiara questa tendenza già nel suo *incipit*, quando uno dei personaggi asserisce: *"Non devi capirlo, devi sentirlo!"* Probabilmente se si mettesse da parte l'estrema razionalità di certe argomentazioni e si restasse attenti all'azione portata fino alle sue estreme conseguenze, si potrebbe comprendere la finalità stessa della sua opera. *Tenet* non è una riflessione su come il cinema possa delineare il tempo, come non lo sono state neppure le ultime proposte delle sei stagioni televisive di *Lost,* nel suo genere thriller, fantascientifico, avventuroso e drammatico, né lo sono stati gli ultimi due capitoli della saga di *The Avengers* in cui tutti i supereroi hanno combattuto contro i poteri del semidio Thanos. Col suo geniale - ed eccessivo - artificio, *Tenet* propone la sfida di come portare la finzione all'estremo, collocandola in un genere di cui ha eleminato le sue regole classiche. *Tenet* parte dall'archetipo base dei *Blockbuster* riferiti al genere dello spionaggio: un eroe salva l'umanità, un essere demoniaco vuole annientare il pianeta, un'organizzazione conosce i segreti che minacciano il mondo, un eroe si muove e si infiltra in ambienti nemici per ritrovarsi negli ultimi istanti davanti a un orologio che, all'apice della storia, ticchetta un lungo conto di secondi alla rovescia.

Apparentemente, non c'è nulla di nuovo all'orizzonte, salvo che nel momento in cui inizia un uso del tempo in una cornice di operazione invertita, tutto inizia a vacillare. L'immagine in movimento non segue un singolo percorso, ma si trova di fronte a uno strumento che lo inverte. Il tempo dell'attrazione filmica diventa un nuovo tempo di spettacolarizzazione di grande complessità.

Estoy pensando en dejaro di Charlie Kaufman inizia con una lunga conversazione in una automobile, con la quale una coppia si sta recando a casa dei genitori del ragazzo. I dialoghi sospendono il movimento e solo all'arrivo nella casa il presente comincia a mescolarsi al passato, mentre l'invecchiamento e il ringiovanimento dei protagonisti rivelano l'esistenza dei molteplici e diversi livelli temporali. Mentre in *Tenet* il tempo si sviluppa sempre con un mezzo che segna una direzione o la inverte, in *Estoy pensando en dejaro* si mostra che non esiste alcun mezzo perché qualcosa si è rotto e la non azione ha ceduto il passo alla visione di un tempo poetico. Se partiamo dalle idee di Gilles Deleuze troviamo che *Tenet* segue semplicemente i postulati classici dell'immagine in movimento. In essi qualcosa influenzerà un personaggio che agirà fino a quando il dubbio non verrà alla fine svelato.

Invece, *Estoy pensado en dejaro* è collocato nel contesto del tempo dell'immagine. C'è qualcosa che influenza il nostro personaggio e che per questo vuole reagire, ma esiste ancora qualcos'altro che glielo impedisce. Solo a partire dal momento in cui risalta questo stato di impotenza, il tempo diventa qualcosa di palpabile. Sulla base di questa premessa, potremmo mettere in relazione il film di Kaufman con alcuni classici moderni che hanno collocato i diversi tempi di una scena in una unica immagine, come è stato fatto ad esempio con *Fresas salvajes* (Il posto delle fragole, 1957) di Ingmar Bergman, o con *La cugina Angélica* (1973) di Carlos Saura. In questi due casi il tempo del presente e del passato si sono compenetrati, perché il tempo rappresentato risultava un tempo mentale. A partire da queste considerazioni riferite al tempo nel cinema, si potrebbe giungere alla conclusione che in *Tenet* esso venga visto come sorta di estensione già presente nel cinema classico, mentre in *Estoy pensando*es *en dejaro* il tempo risulterebbe essere come riciclo di vecchie concezioni del cinema moderno. In ogni caso, entrambi i film vanno ben oltre queste considerazioni. Ciò che li differenzia dai modelli del passato si trova nella nuova domanda che pone la postmodernità. In uno dei suoi ultimi saggi intitolato *Pourparler (Negotiations, 1972-1990)*, Gilles Deleuze torna alla sua teoria sul cinema e parla di un altro modello di immagine che si dovrebbe esplorare. In questa sua nuova idea, la domanda che lo spettatore si pone è: *Cosa nasconde l'immagine che sto vedendo?* L'immagine nasce come un artificio per decostruire o svelare i riferimenti immaginari. David Lynch ha capito perfettamente questo nuovo percorso e in un film come *Inland Empire* (L'Impero della mente, 2006), si è posto dall'altra parte dell'immagine, esplorando una temporalità destrutturata. Sicuramente *Tenet* ed *Estoy pensando en dejarlo* non arrivano a collocarsi completamente dall'altra parte dell'immagine, ma è molto interessante vedere come entrambi i film ripensino al tempo immaginato nel cinema postmoderno. Come quel tempo, cioè, che la finzione ha adottato quale esempio di tempo decostruito della nuova era digitale, un'era in cui la nostra percezione della realtà risulta frammentata, reversibile e complessa.

Àngel Quintana

Traduzione dalla spagnolo di Marco Asunis

France Odeon, Firenze, il cinema francese inventa i nuovi scenari del quotidiano

Tonino De Pace

In continuità con France Cinéma nel 2009 Francesco Roberto Martinotti ha fondato France Odeon. Firenze continua così, dopo i gloriosi anni della rassegna, a restare punto di riferimento per le nuove leve registiche e per una vetrina delle produzioni francesi, terreno storicamente fertile di novità sia sotto il versante più puramente dell'avanguardia, sia per la più classica forma di fiction.

Inutile quasi sottolineare che il festival di quest'anno si è svolto in rete sulla piattaforma offerta da Mymovies, che resta un punto di riferimento per il cinema online e che ora vede un susseguirsi, davvero interessante, per quanto fluviale e tutto d'un fiato, di manifestazioni cinematografiche che offrono un cartellone davvero appetitoso e variegato come di solito sono i festival. La visione "casalinga" sui computer offre la sensazione che questa soluzione, possa consentire di dominare tutto il programma. Ma è solo una sensazione e il tema merita un attento approfondimento. Le novità sono sempre benvenute, ma non è detto che debbano o possano riservare solo profili positivi, così come non è detto il contrario. Forse al momento il silenzio e la riflessione fanno un migliore servizio, provando né a demonizzare, né ad esaltare soluzioni da remoto che in sé non appaiono neutrali, ma obbligano, a fatti consolidati, a dare luogo ad opportune riflessioni che non riguardano solo il cinema, ma anche (soprattutto?) la nostra vita sociale e quotidiana. Ma oggi questo, come si dice, passa il convento e per questo bisogna fare di necessità virtù. In futuro si vedrà.

Dunque France Odeon 2020, con la formula dell'abbonamento a costi davvero accessibili, ha riservato ai suoi frequentatori dal 29 ottobre al 1° novembre 14 film, una mini serie TV, una masterclass e un simposio. Chi scrive non è riuscito a vedere il programma completo, ma una buona quantità di film che comunque offrono un campione più che validabile al fine di giungere ad alcune conclusioni.

Si ha l'impressione, dalla visione di otto film, che la cinematografia francese non abbia timore di rischiare, non abbia timore di sperimentare anche nel racconto come forma riconosciuta dell'espressione, giocando proprio le sue carte su questo tema quello dell'"espressione" che diventa fondamento di un linguaggio e di una forma che risulta essere originale anche quando deriva dalla strutturazione collaudata del racconto classico. Per intendersi del racconto d'amore o del racconto di formazione. Un coraggio produttivo indubbio che i francesi hanno sempre avuto e che va riconosciuto a quel cinema che anche per queste ragioni, intese come forma di libertà artistica, è

diventato il Paese crogiuolo per molti autori fuoriusciti dai propri confini per ragioni politiche, apolidi e rifugiati, sotto l'ala protettrice (sempre più stretta in verità con il passare degli anni) della politica francese. Queste pratiche hanno un chiaro risvolto anche nel mondo dell'arte e in Francia questo si sente.

"Cigare au miel" (2020) di Kamir Aïnouz

Si sente ad esempio nei due film di Philippe Garrel, autore ormai conclamato, che come gli autori non più giovanissimi hanno depurato il loro cinema da ogni inutile orpello, da ogni fronzolo narrativo per approdare ad una esposizione "calviniana" e "pavesiana" del cinema se ci si passa il termine che tende ad una comparazione con due autori italiani che hanno abbondantemente praticato queste forme espressive in letteratura. Per queste ragioni per i suoi due film in rassegna *La sel des larmes* e *L'ombre des femmes* se ne riparlerà più diffusamente nel prossimo numero di **Diari di Cineclub**, meritando un approfondimento maggiore rispetto a quello che, giocoforza, qui può essere dedicato.

Visto comunque che ci siamo, restiamo in famiglia e citiamo il film *Le deux amis* di Louis Garrel figlio non degenere, ma generazionale rispetto al padre. Versatile nel ruolo d'attore sia con il genitore, sia con autori di calibro internazionale. È recente la sua memorabile interpretazione del Colonnello Dreyfus con Polanski in *J'accuse*. Il suo film, che fila liscio e (im)prevedibile sul registro di una intelligente commedia un po' buddy-buddy nello stile di certa bella commedia d'oltreoceano, non per questo perde la sua originalità che si sviluppa all'interno di un rapporto d'amore che nel breve volgersi della storia, da due diventa a tre per tornare alla singolarità dei suoi personaggi. Una storia un po' alla *Jules and Jim*, ma senza il dramma. O meglio il dramma c'è ma non si vede illuminata come è la scena da una sincera voglia di parlare di speranza e di futuro in modo positivo. Nel film il sempre simpatico Vincent Macaigne che continua a proporci i suoi personaggi imbranati e smarriti e una davvero bella Golshifteh Farahani già interprete di *Paterson* di Jim Jarmusch. In questo momento il piacevole film di Garrel (figlio) è una boccata d'aria fresca.

Di rilievo tre film che guardano al mondo giovanile

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

riuscendo a dare un'immagine che sa essere per ognuno originale, sia nell'approccio filmico, sia nella consistenza cinematografica che rappresentano. Quel peso specifico particolare che segna la differenza tra un prodotto puramente commerciale e un film, che pur restando all'interno di un possibile circuito in cui non si disdegna il frutto dopo l'onesto lavoro, non si fa ruffiano e piacione per diventare qualcosa che con tutti condivida i suoi assunti e il proprio modo di fare cinema.

Sicuramente il più immediatamente abbordabile in tale senso è *Les cigars au miel* di Kamir Aïnouz, sorella di Karim già regista tra gli altri di *La vita invisibile di Euridice Gusmao*. La cultura franco algerina che la regista vive, le ha fatto girare questo film già in concorso in Giornate degli Autori all'ultima Mostra del Cinema di Venezia. La storia, che nasce da suggestioni personali e da quel fascino, ma anche a volte rifiuto, della propria cultura algerina d'origine, è un classico racconto di formazione per la giovane protagonista. Nata in una famiglia progressista di origine algerina, il padre è avvocato e la madre ginecologa, Selma si fa giovane donna che scopre il proprio corpo e con questo anche il desiderio sessuale. È qui, in questa rivelazione alla famiglia, che si fanno evidenti le contraddizioni legate a quella cultura patriarcale che la famiglia conserva pur negli anni '90 dello scorso secolo quando in Algeria divampa la guerra civile. Un viaggio in Algeria con i dolci del titolo forse servirà a rimettere ordine tra i pensieri e restituire a Selma la sua libertà.

La vie scolaire di Grand Corps Malad e Mehdi Idir, laddove il primo si chiama al secolo Fabien Marsaud, ma ha acquisito questo pseudonimo a causa di un incidente che ha ridotto la sua mobilità, rappresenta una vera novità. Il film, che in Italia è stato distribuito con un titolo per noi più familiare di *L'anno che verrà*, scansa i luoghi comuni sul mondo della scuola e lavora con intelligenza sul progressivo e interattivo rapporto tra allievi e docenti nel crearsi di quella formazione scolastica che riguarda i primi, ma di cui non sono esenti i secondi. Un film in cui la leggerezza di certi fatti quotidiani diventa forma dell'atteggiarsi del disagio che cresce nelle banlieue parigine e qui siamo a Saint Denis. Poi c'è Samia la cui *gestione* del mondo scolastico diventa uno dei temi centrali della storia facendolo diventare qualcosa di più ampio che una vicenda legata alla vita scolastica. C'è evidente il tentativo di guardare ai rapporti familiari di questi ragazzi, che Samia sa costruire nel rispetto di quell'equilibrio, indispensabile, tra esigenze dell'istituzione scolastica e ambiente sociale e culturale di riferimento. Il film proprio in questo equilibrio tra privato e pubblico, scuola e famiglia svolge il suo ruolo con egregi esiti, facendo scaturire quel veritiero rapporto umano che soprattutto Samia e il professore Messaoud, Soufiane Guerrab, sanno instaurare con i ragazzi.

"Corniche Kennedy" di Dominique Cabrera

Gli ultimi due film di cui ci piace parlare saranno anche questi distribuiti in Italia dalla Kitchen film, casa di distribuzione molto attenta a ciò che si muove d'attorno e al cinema di qualità in generale. Non vi è dubbio che sia *Corniche Kennedy* della francese Dominique Cabrera e sia *Les apache* di Thierry de Peretti appartengano questa categoria.

Storie di devianza, più leggera e contenuta per il primo dei due ambientato a Marsiglia all'interno di una comitiva di ragazzi e ragazze che durante un'estate trascorre il tempo sulla scogliera della Corniche Kennedy della città a fare tuffi nell'azzurro mare cittadino. L'ingresso di una ragazza nel gruppo sconvolgerà i legami e ci permetterà di scoprire alcune vere identità dei ragazzi. *Les apache* è un film che raccontando una storia di pura devianza all'interno di una piccola comunità fatta di ricchi francesi e disadatti immigrati vede il nascere di una cieca violenza, ma all'interno dei giovani immigrati. Segno di un disagio insanabile per un film pessimista. Una educazione alla violenza, una devianza quasi connaturata che diventa regola di vita e di comportamento.

"Les apaches" (2013) di Thierry de Peretti

Lontano da questi percorsi, forse il film più debole tra quelli visti, *La bonne epouse*, di Martin Provost, un'incursione nella rivolta del maggio '68 visto da una scuola, lontana da Parigi, dove si formano le ragazze per diventare spose ubbidienti e disciplinate, dedite ai figli, al marito e alla famiglia. Ma ci si immagina già come andrà a finire e il sapore di commedia sofisticata arricchita dalla presenza di Juliette Binoche, si stempera in una commedia degli equivoci, ma senza troppo mordente e con un finale prevedibile, che diventa anche musicale. Nonostante tutto, un piacevole divertimento senza altra pretesa che diventare un po' film di costume che prende per il naso una morale artefatta che in fondo nessuno rispetta.

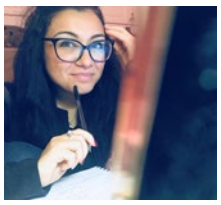
Un festival, France Odeon, che sebbene con la sua formula online, ha mostrato un cinema assolutamente vitale, sicuramente tra i più interessanti tra quelli dell'Europa occidentale, il che ci fa un po' di naturale invidia, soprattutto per la varietà che gli autori d'oltralpe sanno mostrare e il tentativo spesso riuscito (ma anche laddove non pienamente riuscito, davvero costituisce fatto importante l'averci tentato) di inventare scenari e storie, lavorare su un quotidiano variegato e pieno di sorprese. Sapere cogliere questa ricchezza diventa un pregio e qualche volta anche noi italiani ci riusciamo, ma sarebbe bene osare di più e fare tesoro di queste esperienze e c'è da chiedersi sempre se i nostri autori e registi vadano al cinema.

"La Bonne épouse" (2020) di Martin Provost

Tonino De Pace

Alla scoperta del viaggio dantesco #12

Conosciamo la Divina Commedia: canto X, Inferno verso il settecentenario di Dante


Martina Michelangeli

L'*Inferno* è la prima delle tre Cantiche che compongono l'Opera Magna di Dante Alighieri. Dante ha iniziato il suo viaggio, e quello dell'anima di tutti gli uomini, trovandosi nella selva oscura nella notte del 7 aprile, giovedì santo, e l'alba dell'8 aprile, il venerdì santo, dell'anno 1300. Nel decimo canto dell'*Inferno* siamo dopo la mezzanotte del venerdì 8 aprile. Siamo nella città di Dite (dal latino Dis-Ditis) è uno dei nomi che Dante adotta, seguendo Virgilio (dall'*Eneide*) per indicare Lucifero. Dal signore del regno infernale prende proprio il nome l'ultima parte dell'Inferno (o basso Inferno), che va dal sesto al nono cerchio, detta appunto "città di Dite". La città di Dite è chiusa da una cinta di mura, formata da alte torri che appaiono rosse alla vista. La città è circondata dalla palude formata dall'acqua del fiume Stige e al suo ingresso sono di guardia schiere di diavoli. Secondo la struttura morale dell'Inferno (esposta da Virgilio nel canto XI dell'*Inferno*), fuori della città di Dite, dal secondo al quinto cerchio, sono puniti i peccati d'incontinenza (lussuriosi, golosi, avari e prodighi e gli iracondi); nel basso Inferno, all'interno della città di Dite, sono puniti i peccatori più malvagi che hanno commesso in vita i peccati realizzati o con forza o con frode: eretici; i violenti contro il prossimo, contro sé stessi e le proprie cose, contro Dio, natura e arte; i fraudolenti contro chi non si fida (suddivisa in dieci categorie); e la frode contro chi si fida, cioè i traditori (suddivisi in quattro categorie). Nel canto X dell'Inferno Dante incontra gli eretici.

Virgilio guida Dante fra le tombe della città di Dite, e il Poeta fiorentino è incuriosito da tale paesaggio e chiede al maestro se sia possibile vedere le anime che giacciono nei sepolcri, dal momento che i coperchi sono sollevati e non ci sono demoni a custodire le arche (vv. 4-9):

"O virtù somma, che per li empi giri / mi volvi», cominciai, «com'a te piace,/ parlami, e sodisfammi a' miei disiri./ La gente che per li sepolcri giace/ potrebbesi veder? già son levati/ tutti coperchi, e nessun guardia face".

Virgilio risponde che le tombe saranno chiuse in eterno il giorno del Giudizio Universale, quando le anime risorte si saranno riappropriate del corpo nella valle di Iosafat. Spiega inoltre che in questo cimitero giacciono tutti i seguaci di Epicuro, che hanno proclamato nella loro vita terrena, la mortalità dell'anima, e promette a Dante che sarà presto soddisfatto il suo desiderio. All'improvviso una voce proveniente da una delle tombe coglie l'attenzione di Dante, identificandolo come "toscano" e pregandolo di trattenersi a parlare con lui, poiché il suo accento lo indica come originario della sua stessa città (vv. 22-27):

«O Tosco che per la città del foco/ vivo ten vai così parlando onesto,
piacciati di restare in questo loco./ La tua loquela ti fa manifesto/ di quella nobil patria natio/ a la qual forse fui troppo molesto».

Dante ne ha timore e si stringe a Virgilio, il quale però lo invita a voltarsi e a guardare Farinata degli Uberti, che si è sollevato in una delle tombe ed è visibile *da la cintola in sù*. Dante obbedisce e vede il dannato che pone con la fronte e il petto alti, come se disprezzasse tutto l'Inferno e quindi Virgilio lo spinge verso di lui e gli raccomanda di parlare in modo dignitoso, data l'importanza del personaggio. Non appena Dante giunge ai piedi del sepolcro di Farinata, questi gli domanda chi fossero i suoi antenati: il Poeta rivela la sua discendenza e Farinata osserva che gli avi di Dante furono suoi aspri nemici, dei suoi antenati e della sua parte politica (i Ghibellini), tanto che li cacciò per due volte da Firenze (nella prima guerra civile fra Guelfi e Ghibellini). Dante ribatte prontamente che, se essi furono cacciati, seppero rientrare in città tutte e due le volte, mentre non si può dire lo stesso degli avi di Farinata. In questo momento di alta tensione fra Dante e il dannato, accanto a Farinata emerge un altro peccatore, che si sporge fino al mento, come se fosse seduto in ginocchio. Lo spirito si guarda intorno con ansia, cercando qualcuno di sua conoscenza accanto a Dante, che però non vede. Alla fine, piangendo, chiede a Dante dove sia suo figlio e perché non fosse con il Poeta in questo viaggio. Dante comprende subito che si tratta di Cavalcante dei Cavalcanti, padre del suo "primo" amico Guido: gli risponde che in realtà lui è lì non solo per i suoi meriti intellettuali, e indica Virgilio come la sua guida. Cavalcante si alza preoccupato e chiede a Dante se davvero suo figlio Guido sia morto: poiché il poeta tarda a rispondere, il dannato, preso dallo sconforto, torna nella sua tomba per poi non proferire più parola (vv. 67- 72):

Sandro Botticelli, Dante e Farinata

"Di subito drizzato gridò: «Come?/ dicesti "elli ebbe"? non viv'elli ancora?/ non fiere li occhi suoi lo dolce lume?»./ *Quando s'accorse d'alcuna dimora/ ch'io facea dinanzi a la risposta,/ supin ricadde e più non parve fora".*

Farinata, come se non fosse stato interrotto, prosegue il suo discorso con Dante, dicendo che se i suoi avi non seppero rientrare in Firenze dopo la cacciata, ciò gli provoca più dolore delle pene infernali. Tuttavia non passeranno più di quattro anni fino al momento in cui anche Dante saprà quanto pesa non poter tornare nella propria città (vv. 79-81):

"Ma non cinquanta volte fia raccesa/ la faccia de la donna che qui regge,/ che tu saprai quanto quell'arte pesa".

Il dannato chiede poi per quale motivo Firenze e il suo Governo siano così duri contro la sua famiglia e Dante risponde che ciò è per il ricordo della battaglia di Montaperti, che arrossò di sangue il fiume Arbia. Farinata osserva sconsolato che a quella battaglia non partecipò lui solo, mentre fu l'unico a opporsi alla distruzione di Firenze in seguito alla vittoria dei Ghibellini. Virgilio richiama Dante, che si affretta a domandare al dannato con chi condivida la sua pena nella tomba. Farinata risponde di giacere lì con più di mille anime, e dopo aver rivelato due nomi illustri, rientra nel sepolcro. Dante perciò segue la sua guida, ripensando tristemente alla profezia dell'esilio. Riprendendo il cammino Virgilio chiede a Dante la ragione del suo smarrimento e il discepolo svela le sue preoccupazioni: Virgilio ammonisce Dante a ricordare quello che ha udito contro di sé e gli promette che quando giungerà in Paradiso, di fronte a Beatrice, lei gli fornirà ogni spiegazione sulla sua vita futura. Così i due poeti lasciano le mura per entrare in un sentiero che conduce alla parte esterna del Cerchio, da dove si leva un puzzo estremamente spiacevole.

William Blake "I sepolcri degli eretici"

Martina Michelangeli

QL Quaderni Letterari #5

La vendita del libro: il ruolo della promozione e della distribuzione

Continua il nostro viaggio nella cultura editoriale. A colloquio con Giovanni Granatelli, responsabile per Emmepromozione dello sviluppo dei rapporti con gli editori, partner di "Messaggerie Libri", il più importante distributore indipendente di prodotti editoriali in Italia. La rubrica è anche in audio su **DdCR | Diari di Cineclub Radio** - https://bit.ly/2YEmrjr

Maria Rosaria Perilli

È con grande passione, oltre all'impegno, che ogni autore si dedica alla stesura, alle correzioni (soprattutto quelle suggerite dall'editor), del proprio libro, e dopo la firma del contratto editoriale si potrebbe credere di essere "lanciati", ovvero in ognuno matura la convinzione di aver fatto i passi necessari e ha quindi la sicurezza di trovare, entro pochi giorni, il suo testo ovunque, dalla piccola libreria indipendente sotto casa a quella grande, di catena, nella stazione centrale o nei centri commerciali. Se non in vetrina, almeno negli scaffali dedicati alle "novità". In realtà non è quasi mai così, e l'amara scoperta disorienta non poco: cosa sarà successo? Niente, semplicemente si è ancora nuovi nel complesso mondo dell'editoria e fra le tante domande rivolte all'editore è mancata proprio quella sulle sue scelte "strategiche" (ammesso che ne abbia). Per scelte strategiche intendiamo l'affidarsi, da parte della casa editrice, non solo a una propria politica promozionale e distributiva ma alla migliore agenzia possibile di promozione e distribuzione, e non è detto che tutti i piccoli editori siano "promossi" e distribuiti". Indagare su questo è fondamentale, per l'autore, e deve venire prima di ogni altra cosa perché sarebbe inutile pubblicare una qualunque opera, sia essa di narrativa, saggistica, poesia, o varia e illustrata, pur ben redazionata e dalla copertina meravigliosa, se si è poi destinati a vendere trenta copie fra parenti e amici: uno degli indici di maggiore serietà di un editore è proprio la certezza che questi inserisca il testo nei meccanismi di mercato. Non si arriva infatti nelle librerie per magia: accade piuttosto attraverso un viaggio, anche complesso, fatto dal nostro libro, in cui la parte basilare viene rivestita dalla rete promozionale e da quella distributiva, che devono essere responsabili e trasparenti, oltre ad avere un sistema informatico semplice e accessibile dove poter trovare continui aggiornamenti. Promozione e distribuzione diventano i partner fondamentali dell'editore perché con lui collaborano, scambiano notizie e si confrontano continuamente. Naturalmente dobbiamo ricordare che ci troviamo di fronte a un mercato che ha subito profonde trasformazioni negli ultimi dieci anni, a livello strutturale quanto economico: l'affermazione, dal 2010, di Amazon, e la diffusione dell'ebook sono elementi che hanno cambiato le abitudini dei fruitori, ma la libreria rimane sempre il luogo privilegiato, desiderato dall'autore per il suo libro, il luogo dove poterlo vedere, toccare, l'ambiente in cui si ha la sensazione di essere veramente scrittori. Non comparire, significa restare sconosciuti e, per quanto oggi siano importanti i social network, i quali dicono chi sei, quanto sei attivo, e mostrano le foto dei libri pubblicati, del pienone alla presentazioni e la coppa vinta all'ultimo concorso letterario (foto che ha superato i cinquecento like), a poco serve nel momento in cui un qualunque utente, incuriosito, cerca il libro per acquistarlo e non lo trova. Certo è necessario, e anche divertente, fare la propria parte pubblicizzandosi, ma l'opera ha bisogno di esserci "fisicamente", di essere facilmente reperibile. In primis, nelle librerie, e dando come assodato il valore del contenuto e del testo realizzato nel suo complesso (non dimentichiamo l'importanza, oltre alla copertina, della tipologia di carta scelta, la perfezione delle illustrazioni se previste, del carattere di stampa che consenta la migliore lettura possibile) nonché l'attribuzione di un codice ISBN, senza il quale i libri non possono essere tracciati e gestiti dalla filiera editoriale, se quella data libreria ha scelto il certo autore è solo grazie al lavoro svolto dal promotore. È infatti proprio lui a informare i librai, attraverso visite periodiche, sulle novità del programma editoriale previsto per i mesi a seguire – da ciò si comprende che la scheda libro, volta a presentare il testo in tutti i suoi punti più importanti, va redatta dall'editore e inviata al promotore diverse settimane prima della pubblicazione – e collabora con gli stessi anche in occasione dell'assortimento del catalogo su determinati settori, o sulla scelta dei testi da portare in particolari eventi, come fiere e festival, anche questi ultimi di importanza significativa per il successo dell'opera. Un ruolo quindi cruciale, quello del promotore, che si colloca al centro del processo distributivo perché conosce il libro e lo fa conoscere, ne parla e convince, creando così già un potenziale pubblico e arrivando per l'autore a quel tanto agognato scaffale. Ma chi è questa figura professionale che oggi scopriamo importantissima e di cui non avevamo mai sentito parlare? A rispondere alle nostre curiosità è oggi il dottor Giovanni Granatelli, responsabile per Emmepromozione dello sviluppo dei rapporti con gli editori, partner di "Messaggerie Libri", il più importante distributore indipendente di prodotti editoriali in Italia.

Giovanni Granatelli e Maria Rosaria Perilli durante l'intervista

Giovanni, comincio col chiederti che formazione professionale deve avere un promotore.

Credo che un promotore debba avere una buona preparazione culturale, una spiccata predisposizione alle relazioni personali e, innestate su queste, due caratteristiche necessarie per svolgere con vera qualità la propria professione: una grande curiosità intellettuale, nel senso più ampio possibile, e una disponibilità all'ascolto, che garantisce la più esatta comprensione dei bisogni dell'interlocutore.

Ci dici che cos'è esattamente una rete promozionale?

È quella struttura composta in genere da una direzione, una segreteria e una forza vendita distinta in account (che si rapportano con i grandi clienti direzionali: catene librarie, librerie online e grossisti) e vari agenti che operano ciascuno in un territorio rivolgendosi essenzialmente alle librerie indipendenti.

Qual è la differenza fra promozione e distribuzione?

La promozione è quel lavoro immateriale che si occupa di comunicare le novità editoriali ai punti vendita perché siano prenotate dagli stessi, mentre alla distribuzione spetta il trasferimento fisico dei volumi cioè la logistica all'interno del sistema di librerie fisiche, online e grossisti, e ovviamente la gestione amministrativa a questo connessa.

Le librerie prenotano un certo numero di copie del libro presentato dall'agente. È a questo punto che interviene il distributore?

Esattamente: una volta che la libreria ha effettuato il proprio ordine (al promotore o direttamente attraverso i canali web riservati tramite i quali può comunicare) entra in gioco la complessa macchina distributiva.

Dunque è bene aggiungere, al novero delle domande che ogni autore rivolge agli editori prima di prendere una decisione definitiva, anche quella su promotori e distributori, gli unici in grado di analizzare e conoscere il mercato a 360 gradi e quindi condurre il nostro prodotto, cioè il libro, in un porto sicuro.

Maria Rosaria Perilli

Il Mandrake dello spettacolo. I mille volti di Gigi Proietti

Nino Geneovese

A me gli occhi, please!... è il titolo di un noto spettacolo teatrale[1] di Gigi Proietti; ma può essere anche un invito da lui rivolto ai suoi numerosi spettatori che, nel corso del tempo, si sono fatti "ammaliare", quasi "ipnotizzare" dai suoi occhi sgranati e "spiritati", dal suo sguardo magnetico, dal suo sorriso bonario, ma a volte caustico e beffardo, dalla sua *verve*, dal suo *italum acetum*, che può anche farlo considerare l'erede dei *Fescennini*, dell'*Atellanna* e della *Satura*, forme popolari, tipiche dei Romani del II secolo a.C., caratterizzate da battute salaci e licenziose. Ma, senza andare così lontano nel tempo, è più semplice considerarlo l'erede di un grande "mattatore" come Vittorio Gassman; ma ancor più di Leopoldo Fregoli (noto per il suo "trasformismo", che in Proietti diventa capacità di passare simultaneamente da un personaggio ad un altro)[2]; meglio ancora, del grande Ettore Petrolini (uno che, quando gli si diceva che «*discendeva dalla Commedia dell'arte*», rispondeva che "no", al massimo lui «*discendeva dalle scale di casa sua!*»...), "creatore" di una serie di divertenti macchiette, la più nota delle quali è *Gastone*[3]: personaggio che interpreta più volte, anche nel già citato *A me gli occhi, please!* e in *Cavalli di battaglia*, in cui compaiono diversi altri caratteristici "tipi": tra di essi, il Conte Armando Duvall nella parodia de *La Signora delle Camelie*, uno *sketch* che, ripreso dal film *Un'estate al mare* (2008) di Carlo Vanzina, "impazza" attualmente sui *social network*.

La poliedricità, la capacità d'inventare e di improvvisare, l'istrionismo, l'esuberanza scenica, la forte *vis comica* l'hanno fatto diventare un vero «animale da palcoscenico», un attore comico, ma pure drammatico; ed anche cantante, doppiatore, conduttore televisivo, regista, direttore artistico, insegnante, imitatore, simpatico affabulatore, *showman*, efficace raccontatore di barzellette...

Vi è qualcosa che egli non abbia mai fatto nel mondo dello spettacolo?!?...

Ma ciò che rimane impressa nella mente e sua principale prerogativa è quella di "ridere e far ridere", nella consapevolezza che l'esistenza umana è imprevedibile e priva di senso; per questo, il riso è un aspetto della "Follia", grazie alla quale l'uomo può accettare la tragicità dell'esistenza, abbandonandosi a comportamenti spontanei e "fuori dalle righe" (come ritiene Erasmo Da Rotterdam nel suo *Elogio della follia*); può avere una funzione rivoluzionaria e dissacrante (come in *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais); può essere un elemento terapeutico, che produce armonia tra corpo e mente (come sostiene Kant); e, in tale campo, sicuramente Proietti è un grande maestro!...

Dopo una lunga gavetta nell'ambito teatrale, il successo gli arride nel 1970, quando viene improvvisamente chiamato a sostituire Domenico Modugno nella commedia musicale *Alleluja brava gente* di Garinei e Giovannini.

Così, nel 1978 assume la direzione artistica del Teatro Brancaccio di Roma, creando un suo «Laboratorio di Esercitazioni Sceniche» per i giovani attori, che ha visto tra i suoi allievi numerosi personaggi, divenuti poi volti noti dello spettacolo italiano.

Nel 2003, da una sua idea nasce il Teatro shakespeariano «Silvano Toti Globe Theatre» (oggi a lui intitolato), che è molto importante per la rappresentazione delle opere di Shakespeare.

Ha anche diverse esperienze nel campo televisivo, tra le quali vorremmo ricordare almeno il successo della serie *Il Maresciallo Rocca* del 1996, diretto da Giorgio Capitani.

E il Cinema? Ovviamente, la versatilità di Proietti trova un preciso riscontro anche in ambito cinematografico, in cui dimostra la sua capacità di calarsi in ruoli diversi, passando dal comico-farsesco al drammatico e dando vita a indimenticabili personaggi.

Dopo alcune "particine", il suo primo ruolo da protagonista è ne *L'Urlo* (1968) di Tinto Brass, cui segue *Dropout* (1970). Negli anni Settanta, partecipa a diversi film, come *Brancaleone alle Crociate* (1970) e *La Mortadella* (1971) di Mario Monicelli; *Bubù* (1971) e *L'Eredità Ferramonti* (1976) di Mauro Bolognini; *La Proprietà non è più un furto* (1973) di Elio Petri; *Le farò da padre* (1974) di Alberto Lattuada; *Due pezzi di pane* (1979) di Sergio Citti, con cui interpreta anche il bellissimo, originale, *Casotto* (1977); nel 2017 è il protagonista de *Il Premio* di Alessandro Gassman: e sono soltanto alcuni dei 42 film da lui interpretati, senza contare quelli per la Televisione. Da mettere in rilievo anche l'esperienza internazionale, che lo vede sotto la direzione di prestigiosi registi statunitensi (Sidney Lumet, Robert Altman e Ted Kotcheff), oltre che del francese Bertrand Tavernier.

La vera consacrazione cinematografica, però, gli era arrivata nel 1976, quando aveva interpretato il ruolo dell'indossatore Bruno Fioretti, detto Mandrake, che - in società con due suoi amici - inventa qualsiasi stratagemma per poter giocare ai cavalli, pur perdendo regolarmente: è la commedia *Febbre da cavallo* di Steno, divenuta ormai un vero *cult-movie*, cui fa seguito, nel 2002, *Febbre da cavallo - La Mandrakata* di Carlo Vanzina (figlio di Steno), che gli fa vincere il Nastro d'argento come Miglior attore protagonista.

Dopo aver interpretato il ruolo di Mangiafuoco nel *Pinocchio* (2019) di Matteo Garrone, il suo ultimo film è *Io sono Babbo Natale* (2020) di Edoardo Falcone, che, purtroppo, potrà uscire solo quando il Covid 19 lo permetterà!...

Ma vi è dell'altro: infatti, Proietti si cimenta con successo nel campo del doppiaggio; compare in diversi *spot* pubblicitari; non disdegna la poesia e la scrittura[4].

segue a pag. successiva

1 *Tenuto per la prima volta al Teatro Tenda di Roma nel 1976, è stato poi riproposto nel 1993, nel 1996 e nel 2000; in esso Proietti fa uscire dal suo baùle una serie di personaggi e di autori (da Shakespeare a Petrolini e al poeta statunitense Lawrence Ferlinghetti).*

2 *Infatti, nel 1981, interpreta lo sceneggiato Fregoli di Paolo Cavara, nel quale riveste i panni di ben 75 personaggi.*

3 *Divenuta poi un'intera commedia, la macchietta è stata ripresa da Alberto Sordi nel film omonimo di Mario Bonnard. Gastone è un giovane affettato, svenevole e squattrinato, che indossa sempre il frac, dedito a mille vizi, conquistatore di donne a getto continuo («ho le donne a profusione e ne faccio collezione», con una mamma molto "economa" (tanto che lo chiamava "Tone" per risparmiare il... "Gas").*

4 *Alla fine del 2013 pubblica un'autobiografia intitolata Tutto sommato qualcosa mi ricordo (Rizzoli, Milano 2013), in cui, tra aneddoti e ricordi, l'attore ripercorre la sua storia personale e professionale, «lasciando sempre sullo sfondo la sua Roma, città eterna e fragile, tragica e ironica, cinica e innamorata»; alla fine del 2015 pubblica un nuovo libro, dal titolo Decamerino. Novelle dietro le quinte (Rizzoli, Milano 2015), raccolta di racconti, aneddoti e componimenti in versi "de-camerino", ossia nati nel camerino del teatro.*

segue da pag. precedente

Muore all'alba del 2 novembre 2020, vale a dire - quasi a farci un ultimo scherzo - nel giorno del suo 80° compleanno, nella clinica romana «Villa Margherita», dove era ricoverato in seguito ad una grave cardiopatia.

A mo' di conclusione, per chiudere con quel sorriso che gli sarebbe piaciuto, vorremmo ricordare ai pochi che non dovessero conoscerla una celebre storiella da lui spesso raccontata. In una classe scolastica, un professore chiede ai suoi allievi di esporre una storia e di trarne la morale. Dopo alcuni interventi apprezzati, si alza il classico "coatto" che dice di voler parlare de *Er cavaliere bianco e er cavaliere nero*: questi due cavalieri si incontrano e si sfidano a duello. Il cavaliere nero ammazza il cavaliere bianco. Il cavaliere bianco ha tre figli e questi sfidano il cavaliere nero; ma egli li ammazza tutt'e tre. Ognuno dei tre figli, a sua volta, ha tre figli, che sfidano il cavaliere nero, e il cavaliere nero li ammazza tutt'e nove. I nove figli hanno anche loro tre figli che sfidano il cavaliere nero, e questi li ammazza tutt'e 27. Questi 27 figli hanno... "Basta!" - lo interrompe il professore – "Ma qual è la morale"? "La morale - risponde il ragazzo gridando a squarciagola - è che al cavaliere nero non gli devi *cacà er cazzo*!"... D'altronde, Proietti - prendendo benevolmente in giro ed imitando i raffinati *chansonniers* francesi - cantava spesso «*Ma non me rompe er ca...*».

Il "cavaliere nero" (che ora possiamo identificare con la Morte) ha avuto la meglio e se l'è portato via; ma non può toglierci tutto quello che Gigi Proietti ha fatto e detto nella sua lunga carriera, la grande eredità che ci ha lasciato...

Con la speranza che - dovunque egli sia - anche noi non gli abbiamo rotto "*er ca...*" con questo lungo ricordo: che, invece, nasce dalla stima, dalla simpatia e la passione con cui abbiamo sempre seguito le sue mirabolanti *performances*; dal bene che gli volevamo – e gli vogliamo – tale da farlo considerare un indimenticabile amico, quasi una persona di famiglia, pur senza averlo mai conosciuto personalmente!...

Nino Genovese

Febbre da Cavallo (1976) di Steno

Cast: Gigi Proietti, Enrico Montesano, Catherine Spaak, Mario Carotenuto, Francesco De Rosa, Gigi Ballista, Nikki Gentile, Adolfo Celi, Maria Teresa Albani, Ennio Antonelli

Giuseppe Previti

In questo mese è scomparso uno dei più amati attori italiani, Gigi Proietti, grande attore di teatro, grande comico, grande attore di televisione, ma anche nel cinema ha lasciato la sua impronta e a tal proposito vorremmo ricordarlo in quello che è stato il suo film più personale, *Febbre da cavallo* diretto nel 1976 da Steno, con Gigi Proietti e Enrico Montesano che da questo film hanno visto iniziare la loro scalata a una popolarità sempre più vasta. *Febbre da cavallo* è stato considerato un film cult della commedia all'italiana, quella più leggera naturalmente, ma anche ricco di gag, scene comiche, doppi sensi, oltre tutto prendendo a base quel mondo variopinto e non proprio da prendere ad esempio, delle scommesse ippiche, un sottobosco di personaggi capaci di tutto, anche di truffare il prossimo. Qui tre amici che devono procurarsi i soldi per scommettere, ne commettono di cotte e di crude, fino a dover architettare una grossa truffa per truccare una corsa e diventare milionari. Il tutto con co-protagonista una Roma un po' caciarona, con tante figure e figurine che partecipano a questo carosello di personaggi, scommettitori, perdigiorno, oltre tutto appartenenti a tutte le classi sociali. Gigi Proietti interpreta Bruno Fioretti detto *Mandrake* (un omaggio al personaggio principe dei fumetti) indossatore e aspirante attore, Montesano è *Er Pomata*, un ex driver disoccupato, l'esperto della compagnia in fatto di cavalli ma principalmente di truffe... Nel 2002 fu girato un sequel, *Febbre da cavallo-la mandrakata* diretto da Carlo Vanzina, sempre protagonisti Proietti e Montesano, nel 2010 il film fu presentato anche alla Mostra di Venezia. Va detto che nelle origini *Febbre da cavallo* doveva essere un film drammatico con venature di giallo, sulla denuncia della febbre del gioco, ma poi si trasformò in una commedia e l'estro dei nostri attori esplose ancora di più.

Sul secondo film, dove Proietti e Montesano riprendono i loro personaggi venti anni dopo, ma con gli stessi vizi di venti anni prima, va detto che a differenza di tante altre poco edificanti riprese questo nuovo exploit fa ridere di gusto, ha una sua genuinità, e del resto va detto che il regista è Carlo Vanzina, figlio di Steno che aveva diretto il primo film, e vi si può vedere una sorta di continuazione- omaggio. Dopo 25 anni *Mandrake* ha nuovi compagni d'avventura o sventura, tutti rigorosamente perdenti, *Er Pomata*, ormai deceduto, qui farà una rimpatriata. La "mandrakata" di cui al titolo è parola di derivazione dialettale romanesca, improvvisamente diviene famosa dopo il film di Proietti. Prima era considerato sinonimo di trovata ingegnosa, ma poi dopo il film diventa sinonimo di furbata, imbroglio, trucco, tutto legato appunto alle truffe che i nostri protagonisti commettevano nel film per trovare i soldi da scommettere alle corse. Il termine deriva dal mago dei fumetti Mandrake a cui tutto era possibile e nel film viene proiettato nel linguaggio tipico romanesco a definire un tipo capace di qualsiasi cosa. Una commedia all'italiana, quindi, dove si ride molto, battute spesso grevi, belle donne, dalla Spaak del primo film alla Nancy Brilli del secondo. Un film che ha retto bene l'urto del tempo in entrambi le versioni, con un grande mattatore che rispondeva al nome di Gigi Proietti.

Giuseppe Previti

Dizionario minimo delle parole di cui si sono perse le tracce

Minimo, piccino piccino

Le parole erano originariamente incantesimi, e la parola ha conservato ancora oggi molto del suo antico potere magico. Con le parole un uomo può rendere felice un altro o spingerlo alla disperazione, con le parole l'insegnante trasmette il suo sapere agli studenti, con le parole l'oratore trascina l'uditorio con sé e ne determina i giudizi e le decisioni. Le parole suscitano affetti e sono il mezzo generale con cui gli uomini s'influenzano reciprocamente.
(Sigmund Freud, 1856-1939)

Dicono di più su un'epoca le parole che non si usano più che le parole che si abusano.
(Stanislaw Jerzy Lec, 1909-1966)

Certe parole sembrano possedere un potere magico formidabile. Migliaia di uomini si son fatti uccidere per parole di cui non hanno mai compreso il significato, e spesso anche per parole che non hanno nessun significato.
(Gustav Le Bonn, 1841-1931)

Chi parla male pensa male e vive male. Bisogna trovare le parole giuste. Le parole sono importanti!
(Michele Apicella-Nanni Moretti, Palombella Rossa, 1989, regia di Nanni Moretti)

Antonio Loru

Parole scomparse dall'uso comune, o peggio, demonizzate e stravolte nel significato, con rovesciamenti di senso degni delle migliori scuole di giocoleria ottocentesche. I nuovi signori della parola, gli odierni monaci della carta stampata o i blogger di regime funzionali al sistema del neo-liberalismo-liberista dominante, prestidigitatori, lesti di dita, come dice la parola, abilmente nascondono il significato originario, l'etimologia delle parole, con disinvoltura traggono in inganno, dando a intendere una cosa per un'altra, fischi per fiaschi, deiezioni per praline di cioccolato. A dar loro una mano grande come una pala di mulino a vento olandese i sostenitori del parlare piano e comprensibile a tutti senza sforzo alcuno. Non funziona così! Il mondo è complicato e difficile, se non fatico a comprendere forse ho capito poco, o addirittura non ho imparato niente. Si legge e si ascolta per imparare cose nuove, che ancora non sappiamo, significati di parole e dunque parole che non conosciamo. A cosa mi servono gli intellettuali se mi dicono le cose che già so, o mi fanno credere, fideisticamente, di sapere? Per imparare sul serio devo sempre analizzare i messaggi, scritti, orali, in forma piana o poetica, con taglio scientifico o nazional popolare, comunque sia, analizzare per capire davvero e non solo ripetere frasi fatte, anche sincere, per la pochezza del mittente, in qualche caso, ma più spesso studiate dai grandi tromboni e dai tromboncini di regime, per essere funzionali al sistema di potere vigente, atte a *strumentalizzare*, come si diceva non molto tempo fa. La prima voce di questo dizionario minimo non può che essere *analisi*. *Analisi*, parola d'origine greca, come la maggior parte delle parole del nostro vocabolario, *anàlysis*, che significa scioglimento, soluzione, a sua volta da *analýo*, scompongo, quasi a dispetto composta dal prefisso *anà*, prefisso con valore di ripetizione e *lýo*, sciolgo, in altre parole: scomposizione di un tutto in parti semplici, elementari. Uno dei metodi che la nostra mente, assieme alla sintesi e all'intuizione, ha per indagare e scoprire la verità. Insomma la ricerca della verità è un esercizio di chimica. La scienza del demonio, l'arte dei maghi e delle streghe per i tribunali rinascimentali della Santa Inquisizione Cattolica e delle Chiese Riformate. *Boicottaggio*, parola oggi demonizzata anzichennò. Guai, boicottare qualcuno o qualcosa: peccato mortale! Eppure il boicottaggio, in alcune situazioni è l'unica arma di difesa dei poveri, della gente comune, l'ultima possibilità di far sentire la propria voce. L'origine è recente, risale al XIX secolo, tutto sommato una parola giovanissima. La sua etimologia deriva dal nome del militare inglese Charles Cunningham Boycott, amministratore fondiario delle terre del Conte Erne, (John Crichton, terzo Conte di Erne), ricchissimo latifondista irlandese. Boycott, amministrò per il Conte da feroce *caporale*, tanto da guadagnarsi l'*ostracismo* (questa invece è una parola plurimillenaria) dei suoi dipendenti contadini, vessati senza pietà. Organizzati dalla *Lega irlandese dei lavoratori della terra*, i contadini, i loro famigliari, e tutta la comunità dei villaggi sottoposti al Conte, intrapresero nei confronti dell'amministratore Boycott una forma di lotta passiva, non violenta, una campagna di non collaborazione e isolamento: nessuno gli rivolgeva più la parola, né gli si avvicinava, insomma nessuno voleva avere con lui nessun tipo di rapporto, con questo bieco personaggio, tantoché il Conte Erne fu costretto a licenziarlo. Bella storia, bella morale, dimostra che quando le classi subalterne alzano la testa, qualcosa si ottiene. A me piace molto. Non so a voi. La racconterei ai miei nipotini, invece di Cappuccetto Rosso, Pollicino o Cenerentola, per farli addormentare. Se avessi nipotini, ovviamente. *Contestazione*, voce di origine latina, *contestatio-onis*, con svariate accezioni: in diritto, contestare un reato, un'accusa, vuol dire formulare in modo chiaro e preciso, da parte dell'autorità giudiziaria, all'imputato il reato a lui attribuito, perché possa disporre nel migliore dei modi la sua difesa; oramai in disuso col significato di attestazione, testimonianza; ancora: opposizione, impugnazione di un fatto; soprattutto negli Anni Sessanta del '900 assume il significato di azione, manifestazione di protesta, di critica a viso aperto di persone, cose, metodi, istituzioni politiche, economiche e culturali, contestazione giovanile al sistema nella sua globalità. Parola per me ricca di ricordi. Ho cominciato i miei studi secondari superiori nel 1969 e la parola contestazione stracciava nelle preferenze giovanili studentesche e tra le masse operaie tutte le altre. Addirittura Raffaele Pisu, attore comico, conduttore radiofonico e televisivo di ottimo livello, (vero nome Guerrino Pisu, bolognese di padre guspinese) creò, assieme a uno dei maestri italiani di animazione e tanto altro, tra gli ideatori di Carosello, Paul (Paolo) Campani, 1923-1991, un pupazzo, Provolino che sbertucciava a suo modo il potere, chiudendo ogni tirata con l'immancabile: *io protesto, io contesto, anche se son piccolino, Provolino, Provolino*. Insomma, a quei tempi chi non contestava, ... era, era, (riempire lo spazio dei puntini a proprio insindacabile piacere). Bei tempi! Altroché! *Disobbedienza* o *disubbidienza*, da disobbedire, parola composta dalla particel-

Il pupazzo provolino e RaffaelePisu nel 1968

la negativa *dis* + *obbedire* o *ubbidire*. Letteralmente, *non adempiere l'altrui comando o volontà; trasgredire l'altrui volontà*. Da *disobbedire* o *disubbidire* derivano le voci, *disobbediente* o *disubbidiente* e, appunto, *disobbedienza* o *disubbidienza*. Per Lorenzo Milani: *avere il coraggio di dire ai giovani che essi sono tutti sovrani, per cui l'obbedienza non è ormai più una virtù, ma la più subdola*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

delle tentazioni, che non credano di potersene far scudo né davanti agli uomini né a Dio, che bisogna che si sentano ognuno l'unico responsabile di tutto. [...] *Non si esercita la virtù civile solo con lo slancio del cuore. Si esercita, ad esempio, nel violare la legge di cui si ha coscienza che è cattiva e accettare la pena che essa prevede.*

(don Lorenzo Milani, 1923-1967, *A che serve avere le mani pulite se si tengono in tasca*, Chiarelettere, MI, 2011)

Io al mio popolo gli ho tolto la pace: Non ho seminato che contrasti, discussioni, contrapposti schieramenti di pensiero. Ho sempre affrontato le anime e

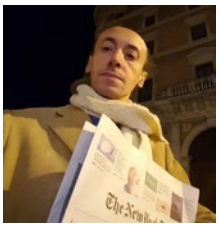
le situazioni con la durezza che si addice al maestro. Non ho avuto né educazione né riguardo né tatto. Mi sono attirato addosso un mucchio di odio, ma non si può negare che tutto questo ha elevato il livello degli argomenti e di conversazione del mio popolo.

(don Lorenzo Milani, 1923-1967, Esperienze Pastorali, Libreria Editrice Fiorentina, FI, 2004)

Volate alto ragazzi, senza paura. Non fermatevi alla superficie delle cose, scendete in profondità dentro le parole. Le parole sono i mattoni del mondo. Siate buoni costruttori.

Antonio Loru

Il futuro del cinema: tra tecnologia e creatività



Leonardo Dini

Siamo a 120 anni dalla nascita del cinema e a 100 dalla creazione del cinema sonoro, il cinema basato sulla techne e sugli effetti speciali digitali a sua volta ha ora circa cinquanta anni. Si inizia dal film di Kubrick sullo spazio, premiato con l'Oscar per gli effetti speciali. Il cinema di oggi vede sempre più gli effetti speciali protagonisti dei film. Ma come sarà il cinema del futuro e come potrà configurarsi? Un cinema fatto di attori virtuali, simile ai videogiochi o forse antropologico come accade nella riedizione del film che ipotizza un pianeta di scimmie e nei film che descrivono dei mondi di fantasia, realizzati da registi francesi. Un cinema dove gli attori sono attori tecnologici virtuali e reali e dove addirittura, realizzando la prospettiva descritta da Woody Allen col suo film ispirato dal curioso nome di una rosa purpurea, si può letteralmente entrare dallo schermo in platea, mediante effetti a tre dimensioni e alle ulteriori dimensioni nuove date dai progressi rapidi della tecnologia, paradossalmente tuttavia ritornando all'antico, al teatro prima del cinema, dove il rapporto tra attori e spettatori era diretto e fisico. Nella massima espansione del cinema techne ritorna quindi il cinema come nuova realtà effettuale e il mondo si ritrasforma in mondo reale di secondo grado. Altro aspetto da considerare sul futuro del cinema è il tema della visione fruizione dei film: si era partiti dalle sale teatro dotate di pianoforte, nell'epoca dei Lumiere, andando ad approdare alle pellicole cinematografiche su nastro, i segnali via satellite e alle multisale odierne che però non rendono giustizia alla qualità del cinema: sarebbe come leggere un libro in discoteca, vedere sempre e dovunque il film in una multisala. I film si apprezzano infinitamente meglio in un cinema di Essai o in lingua originale. Ma il vero problema resta un altro: la crisi Covid si dimostra solo la punta dell'iceberg della chiusura sale pro tempore. La diffusione progressiva di massa e l'abitudine ai dvd, poi ai cdrom e ai film su Internet, forse non vincerà sulla qualità del cinema. Come non si può sostituire un caffè alla macchinetta a un caffè al bar e come non si potrebbe sostituire il pane precotto al pane di qualità.

Un buon film va apprezzato come un buon libro o un buon cibo o una buona musica in un ambiente adeguato. Tuttavia anche se le sale sono e saranno insostituibili pur se inevitabilmente tecnologizzate, non si deve criticare la visione domestica di un film, anzi solo chi sa apprezzare un film in TV va al cinema volentieri, esattamente come i lettori forti sono i primi a andare in libreria a scegliere e comprare libri. Semmai risulta curioso intuire come si vedranno i film nei cinema, come a casa su pareti schermo multimediali, magari collegate direttamente ai satelliti. Parallelamente si sviluppa la crescita vertiginosa della tecnologia che consente di vedere film sullo smartphone o sul pc e che rende sempre più coinvolgente e virtuale l'effetto del cinema in senso Truffautiano: e qui torniamo alla scena del treno dei Lumiere di un secolo fa, con proiezioni dotate di sonorità e di qualità delle immagini sempre più prossime, vicine alla realtà tanto da trascenderla e quasi superarla. Pensiamo alla fantascienza di Tarkovskij e all'immaginario dei polacchi Kieslowsky e Skolymowsky e del cinema russo e del cinema inglese di Tim Burton e di quello americano fantasy e di fantascienza ormai dominato da effetti speciali multidimensionali e multimediali. E lo spazio del cinema di poesia, del cinema politico, del cinema delle idee? Resterà e resisterà nelle nuove generazioni adeguandosi ai nuovi linguaggi e tecnologie. Insomma non sarà un cinema senza anima, dunque senza cinema il cinema del futuro ma un cinema del cinema. E se il teatro e la musica giungono a noi da una storia millenaria, così la più grande e migliore ambizione della tecnica delle immagini in movimento non può non essere che quella di entrare nel futuro del pianeta, traducendosi in arte delle immagini sempre più e anzi valorizzando il lato estetico e artistico delle immagini, fino a divenire immagine dell'immagine. Infatti, contemporaneamente all'avanzare dello sviluppo scientifico, avanza anche il movimento del cinema d'arte, che fa di ogni film lo scenario delle scene di dipinti o di sculture o architetture in movimento. E in definitiva cosa potrebbe essere domani il cinema se non una forma, la più completa, di arte concettuale. Dobbiamo dunque augurare al cinema un domani millenario e felice che lo porti a costituire una delle risorse culturali dei prossimi secoli e non solo storicizzate. Un mondo senza cinema sarebbe un mondo senza fantasia, dunque un mondo senza una vita culturale evoluta. W il cinema e lunga vita al cinema vero,quello d'arte e di Essai.

Leonardo Dini

"L'arrivo di un treno" alla stazione di La Ciotat" (1986) di Auguste e Louis Lumière

Convegni

Vedere e studiare cinema: L'analisi rappresentata

Sabato 26 Settembre 2020 - Convegno di Studi della FIC Federazione Italiana Cineforum

Adriano Piccardi

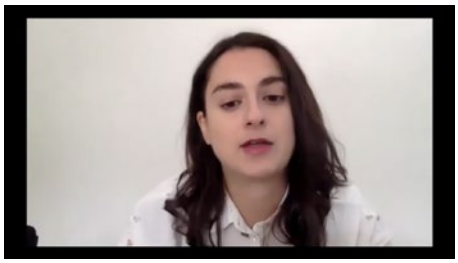
Nel pomeriggio di sabato 26 settembre 2020 si è svolto l'annuale convegno di studi "Vedere e studiare cinema" della Federazione Italiana Cineforum, dal titolo *L'analisi rappresentata*, mirato a proporre questa volta una riflessione sul tema del videosaggio. O almeno, questo è l'ultimo degli appellativi con cui si vuole indicare una pratica cinematografica già in passato definita film-saggio o critofilm. Un uso del cinema (un tempo nel suo supporto analogico, ma da diversi anni ormai associato alle innovazioni "linguistiche" che il formato digitale permette) che non si colloca né sul versante della finzione né su quello del documentarismo, ma cerca una sua identità specifica su percorsi laterali rispetto ai due appena citati. Vengono battute nuove strade che si aggirano nel territorio della critica o in quello della riflessione saggistica a tutto campo, presentando un elemento comune che costituisce non soltanto un segno identitario, per così dire, ma anche un vero e proprio strumento del discorso capace di rafforzarlo e approfondirlo oppure di sollecitarne gli aspetti più spettacolari sforando nell'ambito della video-arte tout court. Le radici di questa particolarissima forma di scrittura audiovisiva si allungano molto indietro nel tempo. A rigore, si potrebbe dire che sia stata l'intuizione ejzenstjniana del cinema come nuova lingua in grado di articolare non semplici narrazioni ma veri e propri percorsi di pensiero a fornire la prima base teorica a sostegno di questa "terza via" su cui in realtà non sono stati molti ad avventurarsi, almeno fino a tempi abbastanza recenti. Ma se prendiamo in considerazione quel momento cruciale in cui, da critico cinematografico qual era, Jean-Luc Godard inizia la sua carriera di cineasta, ci rendiamo immediatamente conto di come la sua idea di cinema (del resto confermata anche nei suoi interventi scritti di quegli anni) sia caratterizzata dallo spaziare senza soluzione di continuità tra finzione (vera o pretestuosa), documentario e – per l'appunto – riflessione saggistica sull'oggetto-cinema e sui soggetti filmati, permeata di riferimenti sociologici, letterari, filosofici. Un approccio che con grande coerenza svilupperà poi nei decenni successivi fino ad oggi. In quegli anni '60 portatori di grandi novità prendono vita anche in Italia esperimenti (i cosiddetti critofilm, realizzati da Maurizio Ponzi) che si propongono come veri e propri mini-saggi cinematografici su autori come Pasolini, Rossellini, Visconti, Fellini. In questo caso è il discorso cinecritico ad essere modellato direttamente sul linguaggio che ne è il principale oggetto d'analisi: film per riflettere sul cinema.

Se la direzione era ormai indicata, non si trattava però di un percorso facilmente percorribile, soprattutto a causa degli investimenti economici che la realizzazione di un film portava con sé (anche gli esperimenti di Ponzi dovettero scontare questa difficoltà insita nell'uso dello strumento prescelto), ma anche perché non era certo facile sostituire l'uso della parola come veicolo "naturalmente" esclusivo di analisi, riflessione, argomentazione con

Slide di presentazione di Antonio Somaini

quello delle immagini, quantunque accompagnate da un commento. La porta era però ormai aperta, e l'evoluzione tecnica portata prima dall'uso sempre più generalizzato del video e poi dalla diffusione su scala planetaria del digitale e dei nuovi media come serbatoio/duplicazione in scala 1:1 del mondo in cui viviamo hanno fatto il resto. Anche qui – rimanendo nel campo della riflessione sul cinema, i suoi linguaggi e il suo ruolo nella storia del '900 – occorre citare, sia pure solo di passaggio in questa sede, il nome di Godard e del suo monumentale *Histoire(s) du cinéma*. In Italia va invece ricordata la pubblicazione per le edizioni del festival di Pesaro 2016 dell'ebook curato da Adriano Aprà "Critofilm. Il cinema che pensa il cinema", interattivo e ricco di collegamenti interni ed esterni, a completamento del programma che Aprà stesso ha curato per la Mostra del nuovo Cinema di quell'anno, dedicato al filmsaggio.

Il videosaggio è ormai una modalità del "fare cinema" che si è conquistata un posto e una rilevanza innegabili nel panorama della produzione attuale, sia nell'ambito dell'analisi filmica sia nel panorama più ampio di un approccio alle più varie manifestazioni del nostro presente utilizzando lo strumento dell'audiovisivo nella sua più ampia accezione. Ci è sembrato dunque legittimo sceglierlo come tema per il nostro convegno, in collaborazione con gli amici del Premio Adelio Ferrero, con cui Cineforum porta avanti da sempre un rapporto di amicizia e di reciproca visibilità. La manifestazione alessandrina ha inserito da alcuni anni tra le categorie di concorso proprio quella dei videosaggi, e per questo abbiamo pensato di lavorare insieme a realizzare questo momento di riflessione sull'argomento. Impresa che si è rivelata non facile a causa delle condizioni esterne (leggi: pandemia) abbattutesi la primavera scorsa sul progetto


Intervento Chiara Grizzaffi

Intervento di Laura Spini

proprio nel momento della sua definizione, che però abbiamo superato decidendo di realizzarlo comunque non in presenza ma in streaming. Il convegno è andato così felicemente in porto. Cinque i relatori: Chiara Grizzaffi, docente presso lo IULM e tra i primi a dedicarsi allo studio di questo argomento, che ha puntato il suo intervento su un bilancio della forma-videosaggio, dalla sua prima diffusione online alla successiva pervasività e "istituzionalizzazione"; Giampiero Frasca, docente presso l'Università di Torino e collaboratore di *Cineforum*, che ha messo invece a fuoco una figura "autoriale" – quella del coreano Kogonada – e il suo passaggio dalla pratica del videosaggio a quella cinematografica vera e propria; Laura Spini, montatrice e cineasta, che ha poi allargato il discorso all'uso del videosaggio come strumento di analisi storico-politica nella produzione dell'inglese Adam Curtis; infine, Antonio Somaini e Cécile Chièze, dell'Université Sorbonne Nouvelle, che hanno condotto una riflessione sull'eredità ejzenstejniana della teoria del montaggio nella forma del videosaggio e nell'autoconsapevolezza di questo rispetto alla funzione del montaggio stesso. A condurre il pomeriggio, Saverio Zumbo, curatore della sezione videosaggi del Premio Adelio Ferrero.

Siamo molto soddisfatti del risultato di questo convegno, sia per i contenuti espressi che per la modalità del suo svolgimento. Se abbiamo dovuto rinunciare all'accoglienza dell'Auditorium di Bergamo dove eravamo soliti svolgere negli ultimi anni i nostri incontri, alla presenza di un pubblico sempre interessato e affezionato, la scelta dello streaming ci ha in compenso permesso di mettere agevolmente in rete gli interventi. Il video è disponibile sul canale FIC YouTube https://youtu.be/s48mznObzKIata/

Adriano Piccardi

#Venezia77

Carlo Mazzacurati e il cinema del Nordest

Nell'ambito della 77^ Mostra del Cinema di Venezia presso lo Spazio Regione Veneto (Hotel Excelsior, Lido, 9 settembre 2020). Evento organizzato da FIC – Federazione Italiana Cineforum e CINIT – Cineforum Italiano, in collaborazione con Cineforum Rivista, Spazio Regione Veneto, La Biennale di Venezia. A cura di Emanuela Martini e della Redazione di Cineforum Rivista. Relatori: Emanuela Martini, Chiara Borroni, Alessandro Padovani; ospiti: Marina Zangirolami Mazzacurati (moglie del regista) e Antonio Padovan (regista di *Finché c'è prosecco c'è speranza*). Introduce e modera: Massimo Caminiti (Presidente CINIT). Il video dell'evento è disponibile a questo link: https://youtu.be/HiTMvQE4o5o.

Carlo Mazzacurati (1956 - 2015)

Apre l'intervento Emanuela Martini, collegando i nuovi autori che ambientano le loro storie nel Nordest del nostro Paese, tratteggiandone un ritratto contemporaneo, alle opere precedenti di Mazzacurati. «*La sedia della felicità*, *La giusta distanza*, *La lingua del santo*. All'indietro, fino ad arrivare al 1987 di *Notte italiana*, con questi titoli che intrecciano atmosfere noir e leggerezze di commedia, Carlo Mazzacurati è stato l'autore italiano che ha anticipato, con i suoi paesaggi, i suoi volti, le sue cadenze, la sua malinconia e talvolta la sua angoscia un universo fisico, sociologico e psicologico che nell'ultimo decennio si è ritagliato un posto di primo piano nel nostro cinema: il Nordest del nostro paese (non solo Veneto, ma anche Friuli Venezia Giulia e Trentino Alto Adige), la Padania orientale dei piccoli e medi imprenditori, dei falliti, di quelli che trafficano e dei sognatori, dei misteri di paese e dei riti di provincia, di acque di laguna e di delta. *Piccola patria* ed *Effetto Domino* di Alessandro Rossetto, *Primo amore* di Matteo Garrone, *La felicità è un sistema complesso* di Gianni Zanasi, *Villetta con ospiti* di Ivano De Matteo, *Finché c'è prosecco c'è speranza* e *Il grande passo* di Antonio Padovan, *Io sono Li* di Andrea Segre, *I figli della notte* di Andrea De Sica, *La ragazza nella nebbia* di Donato Carrisi, *La ragazza del lago* di Andrea Molaioli, *Un confine incerto* di Isabella Sandri, *In fondo al bosco* di Stefano Lodovichi sono solo alcuni dei titoli che sono andati via via a comporre questa topografia riconoscibile e problematica. E, con il suo amore per il genere e con la sua abilità nel mischiare suggestioni disturbanti e autenticità dei caratteri, Mazzacurati ha tracciato il solco nel quale si sono mossi gli autori successivi».

Da sx: Alessandro Cuk, Marina Zangirolami Mazzacurati, Emanuela Martini, Chiara Borroni, Massimo Caminiti, Alessandro Padovani

La parola passa a Marina Zangirolami, che sottolinea alcune caratteristiche dei personaggi dei film di Mazzacurati: «Disegnati sempre con molta accuratezza, anche quando si tratta di ruoli minori. Personaggi che spesso sono stati definiti dei "perdenti", ma che in realtà hanno un coraggio enorme e vivono in zone della provincia difficilissime da reggere, zone che vengono generalmente descritte come aree produttive e ricche, ma che pullulano di questi emarginati, sia per ceto sia per stile esistenziale: vivono nella provincia, nel loro piccolo mondo nel quale il tempo sembra non sia mai passato, all'interno di un'area vasta di sviluppo. E nella fessura che divide questi due mondi sboccia spesso la possibilità di poesia. Perciò non sono perdenti, ma sono persone che trovano il coraggio di buttarsi fuori da questo mondo ristretto, che li esclude ma li protegge anche, per andare a cercare qualcosa di nuovo, un'emozione adolescenziale, trovare la sedia della felcità, vendere un toro, rubare la lingua del santo. Sono dei poveri diavoli, ma restano impressi, perché superano il loro ipotetico fallimento, magari ripercorrono tutta la loro storia, e trovano una ragione di essere. Credo che questo contrasto tra vite piccole e una società economica che va avanti sia uno dei tratti originali dei film di Carlo. Ma per chiudere il mio intervento vorrei citare quello che diceva Carlo a proposito delle sue passioni: "La letteratura per me ha la stessa importanza del cinema. Tu sei anche quello che si deposita nella tua esperienza emotiva, sei quello che hai visto al cinema, che hai letto nei libri: tutto questo ti forma un gusto, un'etica. Con la letteratura ho un rapporto ampio ed eterogeneo, sono un grande lettore di libri; e con il cinema ho un rapporto pari a quello con la letteratura: amo quel senso di sospensione della vita, quell'emozione adolescenziale che provi in sala, quando ti dimentichi anche di respirare, o quando non riesci a smettere di leggere un romanzo. Cinema e letteratura hanno la stessa potenza". Queste sono sensazioni importanti, delle quali bisogna ricordarsi perché altrimenti non avrebbe più senso scrivere o fare film».

Interviene poi Antonio Padovan: «Mi imbarazza molto che il mio ultimo film, *Un grande passo*, sia stato paragonato ai film di Carlo Mazzacurati, anche se io l'ho fatto proprio pensando a lui. Queste analogie possono anche dipendere dal fatto che ho scritto il film insieme a Marco Pettenello, che il montatore è stato Paolo Cottignola, e due degli interpreti sono Giuseppe Battiston e Roberto Citran, tutti provenienti da anni di lavoro con Carlo, da una specie di mondo che lui ha creato. È come se ognuno di loro avesse dentro una fetta di lui; e questo si percepisce molto chiaramente. Quando avevo vent'anni, sono andato a vivere a New York, perché volevo vivere nel mondo dei film di Woody Allen che vedevo da ragazzino. E quando sono stato là ho cominciato a vedere i film di Mazzacurati, e sono tornato qui perché volevo vivere nella terra dei suoi film, che per fortuna era anche casa mia, e che non avevo mai vista con quegli occhi. Mentre lavoravamo insieme, Marco ha attaccato al muro un bigliettino nel quale era scritta una frase di Mazzacurati: un regista ha sempre il dovere di emozionare. Io sono in superdebito con il suo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

cinema; e spero di essere il meno maldestro possibile».
Dopo la presentazione di una clip della lavorazione di *La sedia della felicità*, interviene Chiara Borroni: «Nel 2011 ho avuto l'enorme fortuna di fare una lunga chiacchierata con Mazzacurati, proprio sul paesaggio. Paesaggio inteso esso stesso come personaggio, ma anche come elemento che mette in forma la storia. Parlando di *Notte italiana*, raccontava di quanto avesse lavorato sul paesaggio per renderlo parte fondamentale della storia; ma anche di come avesse sentito di avere in qualche modo tradito questo paesaggio e avesse perciò sentita la necessità, dopo, di pagare un tributo allo stesso paesaggio, con *L'estate di Davide*. E infine come fosse poi arrivata l'ultima tappa di *La giusta distanza*, una sorta di sintesi. Questo dimostra come questi paesaggi che tendiamo a considerare sempre simili, in realtà esprimano ogni volta caratteristiche diverse, ogni volta approfondite. Il cinema di Mazzacurati non potrebbe esistere senza questo spirito dei luoghi, sarebbe una cosa diversa; i suoi film non avrebbero potuto funzionare sradicati da questi luoghi, che sono veramente una delle anime della narrazione, fondante tanto quanto i personaggi in carne e ossa. Quella sorta di lentezza dei personaggi di cui si parlava prima è tipica anche del paesaggio, con l'acqua, per esempio, che fa muovere il reticolo ma nello stesso tempo lo racchiude, lo tiene fermo. È lo spirito dei luoghi che riesce a strutturare tutto il racconto».
Interviene infine Alessandro Padovani: «Anch'io, che ho vissuto cinque anni a Roma, ho sentito il richiamo di luoghi ai quali ero legato. Ci sono punti chiave che condivido con Carlo Mazzacurati. Uno per esempio è l'amore per i personaggi, anche per quelli negativi, gli antagonisti. C'è una sorta di amore che si sente, anche verso di loro, un tentativo di renderli empatici. L'altro elemento è appunto il paesaggio, che è vivo; e bisogna trattarlo come tale, provare a sentirlo. Oggi credo che il Nordest abbia bisogno di persone che lo raccontano. E ci sono molti nuovi autori che riescono a descriverlo non come sfondo, come una cartolina, ma che riescono a scavare dentro le cose, a farci vedere luoghi che abbiamo sott'occhio ogni giorno con uno sguardo diverso, a farci capire cose che non avevamo ancora capito. Forse in Italia è proprio il Veneto quello che ha subito più velocemente un cambio così repentino del paesaggio, certamente prima con il passaggio da una società contadina a una industriale, ma anche più di recente. Una statistica di questi giorni racconta che negli ultimi dieci anni il Veneto è stata la regione con il più alto tasso di consumo del suolo. Qualcosa che sta ancora avvenendo, che è doveroso raccontare, ma per la quale è difficile riuscire a trovare lo sguardo giusto. Per esempio Alessandro Rossetto, con *Piccola patria* e *Effetto Domino* ci è riuscito molto bene. Sarebbe bello che il Nordest diventasse una specie di fucina, con un gruppo di cineasti che collaborano insieme per riuscire a creare a trasmettere questa rappresentazione».

La Redazione di Cineforum

La FIC rinnova il Consiglio direttivo

Federazione Italiana Cineforum

La FIC – Federazione Italiana Cineforum rinnova il Consiglio Direttivo per il prossimo triennio 2021-2023: Adriano Piccardi (Presidente), Daniela Vincenzi (confermata Segretario), Barbara Rossi e Fabrizio Tassi (Vicepresidenti), Enrico Zaninetti (Tesoriere). Emanuela Martini sarà invece il nuovo Direttore Responsabile di Cineforum rivista, edita da FIC
Domenica 15 novembre 2020 alle ore 10.30 si è riunito tramite la piattaforma Zoom Meeting il Comitato Centrale ovvero Consiglio Direttivo della FIC – Federazione Italiana Cineforum, esteso ai rappresentanti dei 2 Collegi. Presiede la riunione Daniela Vincenzi, come membro eletto con il maggior numero di voti e come previsto da Statuto.
Hanno partecipato all'incontro, come membri eletti per il Consiglio Direttivo in carica per il triennio 2021 - 2023:

1. Davide AMIANTI
2. Chiara BORRONI
3. Bruno FORNARA
4. Alessandro FREZZA
5. Sergio GREGA
6. Emanuela MARTINI
7. Adriano PICCARDI
8. Barbara ROSSI
9. Milena SECH
10. Fabrizio TASSI
11. Daniela VINCENZI
12. Enrico ZANINETTI
13. Andrea ZANOLI

Con loro sono stati presenti i membri eletti nel Collegio dei Sindaci Probiviri e nel Collegio Revisori dei Conti.
Avendo avuto la conferma della disponibilità di Adriano Piccardi ad assumere la carica di Presidente, la disponibilità di Barbara Rossi e Fabrizio Tassi a svolgere la carica di Vicepresidenza, quella di Enrico Zaninetti come Tesoriere e di Daniela Vincenzi come Segretario, l'Assemblea ha approvato all'unanimità tale indicazione.
Sono così eletti per il **Comitato Centrale** ovvero **Consiglio Direttivo** della FIC per il triennio 2021 - 2023:

Adriano PICCARDI: Presidente,
Barbara ROSSI: Vicepresidente,
Fabrizio TASSI: Vicepresidente,
Enrico ZANINETTI: Tesoriere,
Daniela VINCENZI: Segretario.

Su iniziativa dell'Assemblea e approvazione del Presidente Adriano Piccardi, vengono inoltre incaricati per Cineforum Rivista: Emanuela Martini in qualità di Direttore Responsabile e Fabrizio Tassi in qualità di Direttore Editoriale
Congratulazioni e auguri di buon lavoro.

DdC

F.I.C. Federazione Italiana Cineforum
Associazione Nazionale di Cultura Cinematografica

Sede operativa e segreteria
via Pignolo 123 – 24121 Bergamo (BG)
Tel. 370 3625936
info@cineforum-fic.com
www.cineforum-fic.com

Rif.: Daniela Vincenzi
da lunedì a venerdì ore 10 – 14

CINEFORUM
Redazione e amministrazione:
Via Pignolo, 123 – 24121 Bergamo
Tel. 3703625936
info@cineforum.it
abbonamenti@cineforum.it
rivista.cineforum.it
Direttrice responsabile
Emanuela Martini

cineforum
Rivista di cultura cinematografica edita da fic Federazione Italiana Cineforum

Volumi proposti

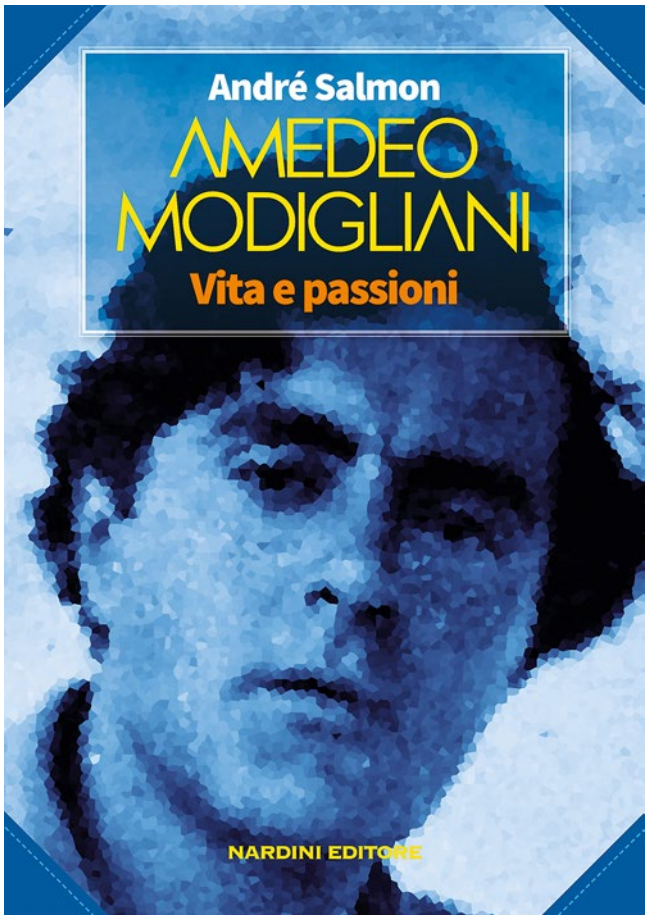
Amedeo Modigliani

Vita e passioni

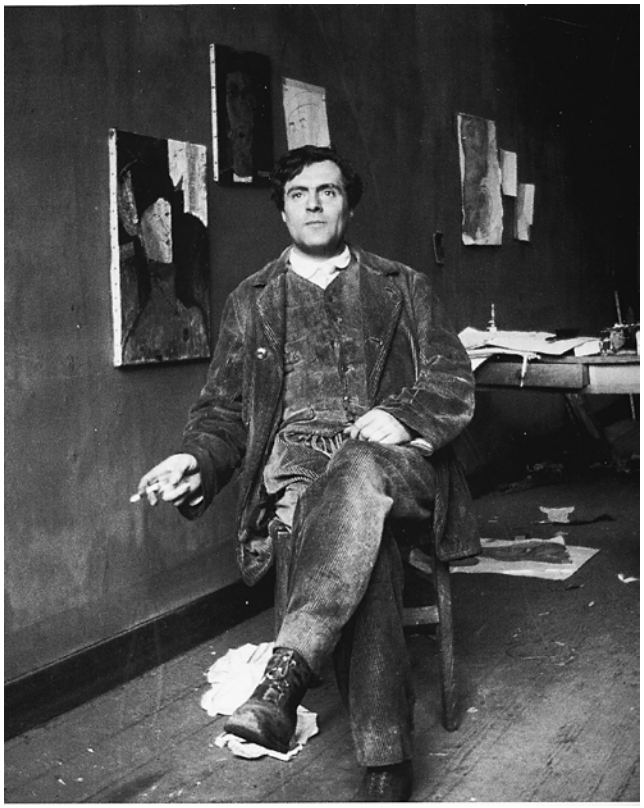
di André Salmon

Nardini Editore

André Salmon (e Amedeo Modigliani)
André Salmon (1881-1969) poeta, romanziere, giornalista e critico d'arte, è stato un importante protagonista della vita artistica e culturale parigina. Componente della celebre "bande à Picasso" insieme ad Apollinaire, Derain, Max Jacob e tanti altri, ha condiviso gli spazi e l'effervescenza creativa di quella fucina di talenti che fu Montmartre. Qui conosce Modigliani. Tra i due giovani, quasi coetanei, si instaura subito un rapporto di reciproca simpatia e stima che si protrae anche negli anni successivi trascorsi da entrambi a Montparnasse. Il talento e la coraggiosa autonomia espressiva di Modigliani affascinano Salmon proprio mentre i riflettori della critica si stanno accendendo sul Cubismo.
La fortuna di Modigliani deve molto alle tante pagine che Salmon ha continuato a scrivere tra il 1920 e il 1957. Tra leggenda e realtà, questa biografia trasporta il lettore dalla *rive gauche* alla *rive droite*, attraverso i quartieri storici di una Parigi cosmopolita e creativa che ha saputo accogliere il giovane e sconosciuto Modì con i suoi pericolosi eccessi. Come ha ricordato Ossip Zadkine, Modigliani ha conquistato Parigi «in serate di grandi bevute, passate a disegnare in assoluta libertà, declamando versi della Divina Commedia, emozionando tutti coloro che gli stavano attorno».



La biografia più famosa e avvincente (Nardini Editore, 1958) in una nuova e completa traduzione del libro originale pubblicato a Parigi nel 1957. Con testi inediti.
Le curatrici e traduttrici di questa edizione:
Franca Bruera
Professoressa Ordinaria di Letteratura francese presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino. È specialista di letteratura del XX secolo di area francese e, in particolare, studiosa di Guillaume Apollinaire e delle avanguardie storiche. In questo ambito ha al suo attivo numerosi studi e pubblicazioni. Ha recentemente proposto in traduzione italiana l'opera teatrale di Apollinaire e Salmon nel volume di Guillaume Apollinaire Teatro (Carocci, 2019).



Marilena Pronesti
Dottoressa di ricerca in Letteratura francese. È specialista di André Salmon cui ha dedicato diverse pubblicazioni tra le quali il volume Polvere di Storia, André Salmon giornalista 1936-1944 (Bulzoni, 1996), prima fondamentale monografia italiana sull'autore. Ha animato convegni e organizzato esposizioni di documenti inediti provenienti dall'archivio che le ha affidato la famiglia di Salmon.

Nardini Editore, Firenze
Collana: Arte/biografie
Data di pubblicazione: settembre 2020
ISBN 9788840401249
372 pagine in bianconero, con alcune fotografie.
€ 20,00

a cura di Maria Rosaria Perilli

Ritratto di diva: Florence Lawrence, la Biograph Girl

Barbara Rossi

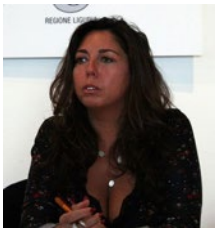
Florence Annie Bridgwood (meglio ricordata negli annali di storia del cinema con il cognome della madre: Lawrence) nasce ad Hamilton, in Canada, il 2 gennaio 1886.
Colei che verrà più tardi riconosciuta come la prima diva cinematografica hollywoodiana, fra le attrici più retribuite del cinema muto, è la figlia più piccola di George, costruttore di carrozze di origine inglese, e di Charlotte "Lotta" Dunn, attrice di vaudeville irlandese emigrata ancora bambina in Canada, per sfuggire alla tragica carestia che decimò la popolazione tra il 1845 e il 1849. A soli tre anni Florence esordisce sul palcoscenico accanto alla madre, cantando e ballando: è l'inizio di una carriera ininterrotta, nel corso della quale ha modo di interpretare circa trecento film da protagonista.
A sei anni l'attrice in erba riscuote già notevoli successi e viene ribattezzata "Baby Flo", ma il destino è in agguato dietro l'angolo: il 18 febbraio 1898 suo padre muore all'improvviso, avvelenato da una fuga di gas, e Florence è costretta a trasferirsi con la famiglia a casa della nonna materna a Buffalo, vicino New York.
Per la prima volta, all'età di 12 anni, Flo viene iscritta a scuola, lasciando temporaneamente la carriera teatrale, ma già nel 1906 - quando la madre scioglie la compagnia per andare a vivere a New York - appena ventenne interpreta il suo primo film per la Vitagraph Film Company: ne seguiranno altri trentotto l'anno successivo.
È un periodo fortunato per Florence: la sua bellezza e bravura attirano l'attenzione di David Wark Griffith, potente produttore e regista dei Biograph Studios, che le propone di lavorare per lui a 25 dollari la settimana, cinque in più rispetto alla paga della Vitagraph.
Il primo ruolo rivestito dalla Lawrence alla Biograph è quello della protagonista in *La ragazza e il fuorilegge*, seguito da una sessantina di partecipazioni in altrettante pellicole di Griffith.
Storie sentimentali, drammatiche e film comici in cui incarna il personaggio della signora Jones: Florence è sempre più popolare e apprezzata dal pubblico, che vorrebbe conoscerne il nome (dal momento che, per contratto, in quegli anni gli interpreti del cinema muto non venivano citati nei credits per volontà delle case di produzione, timorose che la fama potesse indurli a richieste economiche troppo esose).
Così, la Lawrence viene semplicemente ribattezzata la "Biograph Girl". Nel 1908 l'attrice sposa un collega, Harry Solter, e i due insieme si propongono alla Essanay Company in qualità di attrice e regista: purtroppo, a seguito di questa richiesta vengono entrambi licenziati dalla Biograph, informata dalla stessa Essanay.
A prima vista potrebbe apparire un momento nero per i due coniugi in affari: invece, grazie al loro ingresso nella scuderia di attori della Independent Moving Pictures Company of America (IMP), capitanata da Carl Laemmle, è l'inizio della risalita, oltre che uno spartiacque fondamentale per quanto riguarda la figura dell'attore cinematografico, che si appresta a divenire un divo. Laemmle, per mettere al

corrente i fan della Lawrence del suo passaggio alla IMP, diffonde la falsa notizia della sua repentina morte in un incidente stradale avvenuto a New York, smentendola subito dopo la sua diffusione a mezzo stampa con il nuovo annuncio della presenza dell'attrice sul set di *The Broken Oath* (1910), film diretto da Solter per la casa di produzione del magnate tedesco.
Successo, notorietà, ricchezza: sono anni d'oro per i coniugi Solter, che riescono addirittura a fondare una propria casa di produzione.
Intanto, anche grazie a loro e alla sagacia di Laemmle, ha preso avvio il fenomeno di stampo hollywoodiano noto come divismo cinematografico, che trasforma gli attori in una sorta di semidei dalle specifiche caratteristiche fisiche e caratteriali (ricorrenti nei loro film) che le masse amano a tal punto da voler conoscere nel dettaglio non più soltanto i personaggi da loro interpretati, ma anche la loro vita privata.
Sfortunatamente, spesso i meccanismi divistici rappresentano un'arma a doppio taglio per i loro stessi protagonisti, con il rischio di venire presto esautorati da quel mondo fatuo e dorato in cui sono stati collocati.
Nel 1915, sul set di *Pawns of Destiny*, un incendio scoppiato all'improvviso procura alla Lawrence gravi ustioni: l'attrice cade da un'impalcatura e si frattura la colonna vertebrale. L'episodio le provoca un forte esaurimento nervoso, che determinerà anche la rovinosa fine del suo matrimonio con Solter, da lei ritenuto responsabile per quanto accaduto.
Nel tentativo di riprendersi a livello fisico e psicologico, Florence rimarrà lontana dalle scene sino al 1921, quando riuscirà ad ottenere alcune particine in ruoli non accreditati.
Dopo la morte di Solter, la Lawrence si risposa altre due volte: la prima con Charles Byrne Woodring, venditore di automobili con il quale - a metà degli anni Venti - apre l'Hollywood Cosmetics, un negozio che fornisce trucchi teatrali e una linea cosmetica firmata dalla diva stessa; la seconda - per soli cinque mesi - con Henry Bolton, dipendente dall'alcol e violento.
Da quel momento la parabola dell'ex "Biograph Girl" assume una curva discendente: l'ultima casa di produzione con cui Florence lavora è la MGM, anche qui in ruoli marginali.
Nel 1937 il colpo di grazia arriva con la diagnosi di una malattia ossea (probabilmente una mielofibrosi) che le procura anemia e depressione.
Il 28 dicembre 1938, la diva comunica per telefono alla MGM di non sentirsi bene e di non essere in grado di recarsi al lavoro nel pomeriggio: poi, si toglie la vita con un miscuglio letale di sciroppo per la tosse e veleno per formiche.
Paradossalmente, la tomba della prima diva cinematografica di tutti i tempi resta priva di lapide sino al 1991, quando uno sconosciuto ammiratore commissiona una targa (con un errore nella data di nascita) che riporta la semplice dicitura: Florence Lawrence - "The Biograph Girl - The First Movie Star", 1890-1938.

Hollywood Forever Cemetery: Tomba Florence Lawrence

Barbara Rossi

Imprevisti digitali, chi non li ha mai avuti?


Tiziana Voarino

Imprevisti digitali diretto da Benoît Delépine e Gustave Kervern, registi noti anche per il loro sarcasmo e per i loro personaggi donchisciotteschi, ha vinto l'Orso d' Argento a Berlino. È uscito nelle sale italiane a metà ottobre 2020: il cinema Anteo di Milano ha proposto una proiezione speciale a cui ha partecipato anche Monica Pariante, direttrice e adattatrice dei dialoghi italiani. Il titolo originale era *Effacer l'hystorique*, in italiano sarebbe stato tradotto con "cancellare la cronologia". In effetti, il titolo *Imprevisti digitali* ha un maggior appeal ed è rappresentativo delle tematiche che approfondisce e raffigura. Una commedia che pare leggera. In realtà tratta temi sociali non così da ridere, riesce a far emergere la solitudine e l'impotenza in cui si dibatte l'uomo nell'epoca moderna: esseri umani che si affidano al web anche per non sentirsi soli e poi si ritrovano magari coinvolti in situazioni che mettono in gioco le loro vite e superano la realtà, finiscono per sfiorare la fantasia.

Tre abitanti dello stesso complesso residenziale in un sobborgo cittadino francese si ritrovano ad affrontare - sarà capitato a ciascuno di noi - situazioni complesse e paradossali create dall' essere imbranati e ingenui, a volte sprovveduti, nell'utilizzare la tecnologia, in particolar modo digitale: internet, siti e social sono portatori di gaffe, incidenti da rete e veri e propri guai. I protagonisti non si rassegnano a essere sovrastati da questo "potere superiore" e cercano soluzioni.

Marie viene ricattata con la minaccia della pubblicazione di un suo video hard girato da un giovanotto di cui si è fidata. Oltre a metterla in imbarazzo, provocarle stress ed esaurimento psicologico, questo la spaventa. Teme di perdere la considerazione che suo figlio ha di lei. E' un esempio. Nel film ci si ritrova a ridere dei protagonisti un po' sciroccati e storditi. Gli eventi imprevedibili e le disavventure digitali li obbligano a unire le forze. Cercano, insieme, di risolvere inconvenienti vari perché non si vogliono arrendere al potere superiore che sembra dominare i loro destini.

Gli attori del film sono molto conosciuti in Francia e le recensioni lo accreditano come lungometraggio di successo. Non è stato semplice lavorarci sopra per doppiarlo. Marie è interpretata da Blanche Gardin. Un'attrice dalla verve comica, caratterizzata da una cifra artistica inconsueta di suo. La vediamo su un personaggio con la testa tra le nuvole, che per esempio scrive le preziosissime password nel congelatore perché lo ritiene un luogo sicuro in cui nasconderle. Una voce così particolare come quella di Tiziana Avarista è adatta e ne indossa le sfumature. Bertrand, invece, teme per la figlia vittima di cyberbullismo e nello stesso tempo si innamora della voce della centralinista Miranda che scoprirà essere "la regina delle intelligenze artificiali": un computer. La sua voce italiana è Pasquale Anselmo che abbiamo già ascoltato nel ruolo di Cyrano/Costan Coquelin dell'attore francese Olivier Gourmet nel film *Cyrano, mon amour* di Alexis Michalik. Corinne Masiero recita il personaggio di Christine, l'autista di Uber che non riesce a tenersi il lavoro - allo stesso modo si era persa il marito - perché dipendente dalle serie televisive. Cerca di farsi togliere le recensioni negative che alcuni cliente le hanno lasciato. E' doppiata dalla stessa direttrice Monica Pariante: riesce a rendere la personalità sgangherata di questa donna che mette i mobili del salotto in giardino, per subaffittarlo a praticanti musulmani per le loro preghiere, con questa motivazione "intanto il meteo dice che il tempo regge". Nel film c'è anche Dio. E' una delle trovate più divertenti del film. Dio è il nome dell'hacker che vive in una pala eolica. I tre protagonisti si arrampicano su per l'interna scala a chiocciola pensando di aver trovato chi potesse risolvere i loro problemi. Dio, l'attore francese Bouoli Lanners ha una voce "importante", corposa e ben resa da Francesco Rizzi. Altra voce italiana, ma parla inglese, è quella di Eric Alexander, bilingue, scelto per rendere credibile il miliardario americano. Flavio Aquilone non è nuovo a doppiare Vincent Lacoste, qui nel ruolo del ragazzo che ha girato il filmino porno a Marie, con cui la ricatta.

Il film si chiude con una riflessione simbolica: "siamo tutti e tre senza lavoro, ma in fondo cosa sono i nostri problemi visti dalla luna?". Nella scena l'inquadratura cambia su una visione dall'alto del drone che arriva a consegnare a Marie la doga del letto. Poi, l'immagine si amplia alla visione della terra vista luna, sempre più da lontano. Il filo conduttore alla base del lavoro di trasposizione di Monica Pariante è stato di restituire lo spirito del film, mantenendo l'accento sulla comicità che non può prescindere. Monica Pariante è ben cosciente che il lavoro del doppiatore è un lavoro strano. Lo definisce un lavoro "schizofrenico", di chi "vive con le facce degli altri", ma che può essere fatto solo se alla professionalità si associa passione e cuore, come nel doppiaggio di *Imprevisti digitali*. Un plauso le va per aver unito, come spesso nei doppiaggi a cura di CAD Compagnia Attori Doppiatori, doppiatori romani e doppiatori milanesi e aver coinvolto anche nuove leve di giovani doppiatori come Martina Tamburello.

Da sx: il cast doppiaggio di "Cyano Mon Amour" presentato a Voci nell'Ombra 2019 a Palazzo Ducale Genova Mario Zucca, Melissa d'Angelo l'assistente al doppiaggio, Andrea Oldani, la direttrice Monica Pariante, Marina Thovez, Martina Felli, Pasquale Anselmo (Foto di Veronica Onofri)

Tiziana Voarino

Festival

Festival del cinema dei diritti umani di Napoli 12

Pandemia e innovazione nel ricordo di Mario Paciolla

Maurizio Del Bufalo

C'è una vena di tristezza in questo nostro Festival 2020, non possiamo negarlo. Mario era uno di noi, scriveva articoli sui nostri film e commentava spesso i temi che il Festival del Cinema dei Diritti Umani affrontava nelle giornate di Eventi internazionali. Mario Paciolla era un cooperante di 33 anni che svolgeva compiti di ambasciatore di pace in Colombia, al servizio dell'ONU, ed è stato trovato morto nella sua casa, nello scorso mese di luglio. Hanno simulato un suicidio, ma lui, come dicono gli amici e i genitori, amava troppo la vita e sapeva viverla a polmoni pieni, aveva troppo entusiasmo e curiosità per il mondo, non avrebbe mai abbandonato la sua avventura, a cavallo dei continenti, appena cominciata. Ecco, è a lui che abbiamo voluto dedicare la XII edizione, per stare al fianco della sua famiglia che chiede verità e giustizia per un omicidio che fa rabbrividire, mentre tutt'attorno il mondo si contorce in inutili polemiche e nel dolore di una pandemia di cui sappiamo ancora troppo poco. Per parlare di questo terribile anno 2020, abbiamo scelto un titolo duro: "Diritti in ginocchio – Pandemia, Sovranismi e Nuove Discriminazioni", per non girarci dall'altra parte e raccontare quello che sta accadendo. Non sono i numeri della guerra al Coronavirus che ci interessano, ma il desiderio di capire quanto i diritti sono stati compressi e abusati, approfittando della paura che ha tolto il respiro al mondo intero e lo ha distratto. Ebbene, è bastato ascoltare le prime voci da New Delhi e da Santiago del Cile, dalla Val Susa e da Ramallah, per capire che il potere non si è fermato mai, neppure un giorno, ed ha continuato a fomentare i suoi progetti di distruzione della libertà fondamentali, dell'ambiente, della democrazia e, dove esistevano sperequazioni e disuguaglianze, il divario tra i forti e i deboli si è allargato. Era quello che avevamo intuito durante i giorni del primo lockdown, quando pensammo di raccogliere, a caldo, alcune testimonianze nella rubrica "Virus e Diritti" che proponemmo sulla pagina Facebook del nostro Festival, riscuotendo un buon successo. Sgorgò improvvisa quella gran voglia di esprimere il dolore della solitudine e del distanziamento, la paura della malattia e la scoperta della nostra fragilità, insomma divenimmo una voce amica a cui riferire uno smarrimento mai avvertito prima.

Queste considerazioni ci hanno convinto che dovevamo continuare a provocare, ad invitare quanta più gente possibile a dare forma ai pensieri e alle parole che esprimevano quel disagio. E tutto questo doveva avvenire con l'aiuto del nostro Festival, attraverso i documentari che ogni anno decine di cineasti iraniani, afghani, palestinesi, siriani, africani e latinoamericani ci inviano generosamente, sapendo che da noi troveranno adeguate presentazioni, diffusione ed una eco italiana ed europea per il loro lavoro. Così è nato il XII Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli (17-28 novembre).

Mario Paciolla, ambasciatore di pace in Colombia, morto in circostanze misteriose il 15 luglio scorso in Colombia. A lui è dedicata la XII edizione del Festival

Come al solito il format del Festival ha fatto ricorso alla duplice struttura degli Eventi (con testimoni ed esperti accompagnati da film fuori concorso) e del Concorso Cinematografico con Premi e Menzioni per i corti, i lungometraggi, i film per giovani e i film più coraggiosi e innovativi (Menzione Arrigoni), prevedendo una singolare Menzione Platea Diffusa che si rivolge al pubblico più diverso possibile, distribuito in tutta l'Italia. Questa doppia anima ci ha consentito di raggiungere target differenti e avvicinare ai Diritti Umani una platea sempre più vasta e "convertire" al documentario di impegno sociale, una nutrita schiera di esperti e cinefili da sempre promotori del cinema estetico.

Originale la presenza di un premio FICC (Federazione Italiana Circoli di Cinema) che ha dato l'avvio ad una collaborazione che speriamo possa offrire ulteriori opportunità di crescita ad entrambi, con l'accesso ai rispettivi circuiti internazionali. Rilevante anche la sinergia con la coop Sociale Dedalus di Napoli, che ha comportato l'istituzione di un premio specifico (Ciak Migraction) e l'apertura di una sezione ad hoc nel bando di concorso per i film da premiare, dedicato alle opere sui migranti di seconda generazione.

Dopo la memorabile relazione introduttiva di Gianni Tognoni (Tribunale dei Popoli), siamo entrati con i nostri film nelle carceri minacciate dalla pandemia, dove le rivolte di marzo hanno prodotto 14 morti ancora senza giustificazione, nei sistemi di salute mentale, nella scuola e nelle vertenze di lavoro più difficili (Whirlpool), con un occhio alle lotte contro il Treno ad Alta Velocità (NO TAV) e alle resistenze alla mafia calabrese. Uno screening del Bel Paese che ha rivelato l'incedere inesorabile delle Grandi Opere e del desiderio degli Italiani di vedere una nuova nave umanitaria nel Mediterraneo (ResQ) e di far rinascere il progetto di accoglienza di Riace e di Domenico Lucano, sull'onda della pubblicazione suo ultimo libro "Il Fuorilegge".

La tecnica di realizzazione del Festival è stata esclusivamente telematica, per effetto delle imitazioni antiCovid, ed è stata basata su incontri in diretta che sono stati seguiti da Facebook e da Youtube, con partecipazione attiva del pubblico che ha formulato numerose domande e commenti.

Gli eventi sono stati registrati e riproposti sulla piattaforma www.cinenapolidiritti.online per essere oggetto di successivi approfondimenti, soprattutto da parte delle scuole che hanno inteso inserire gli argomenti di Diritti Umani all'interno dei loro programmi.

I risultati ottenuti sono stati straordinari per consensi e riscontri, aprendo una nuova prospettiva di lungo periodo all'offerta dei nostri servizi che, da sempre, sono disponibili per tutto l'anno e che, da ora in poi, possono avvalersi delle tecniche streaming per raggiungere platee finora impensabili.

Infine, pur costretti ad accettare la riconversione da "Festival di strada" ad appuntamento telematico, abbiamo scoperto una nuova strada da percorrere e sta a noi scegliere il giusto di mix di innovazione e tradizione, per continuare ad emozionare il nostro pubblico col calore delle nostre storie di resistenza umana.

Maurizio Del Bufalo

Diari di Cineclub Media partner

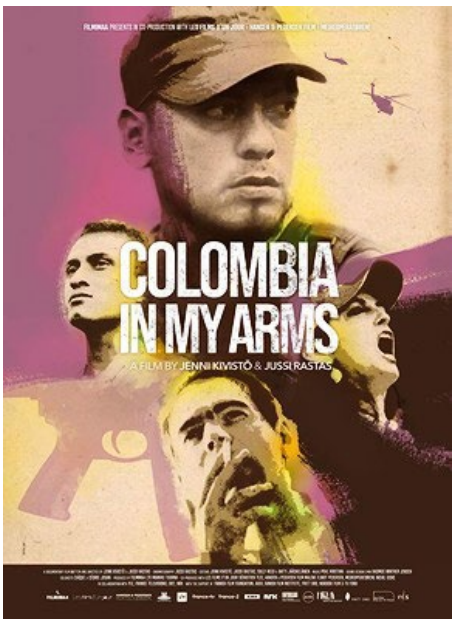
La Ficc nel Festival dei Diritti Umani di Napoli

Marco Asunis

E' stato come scoprire una nuova terra, un nuovo mondo, dopo esserci immersi in questa straordinaria poliedrica manifestazione, riduttivo perfino definirla semplicemente 'manifestazione cinematografica culturale'. Perché questo festival è molto di più, per la forza dei suoi contenuti e la straordinaria valenza che è riuscita a sollevare sul piano politico e sociale. Lo sono stati certamente i film selezionati, ma ancor di più la settimana di incontri che hanno anticipato la visione dei film su questioni fortemente sensibili legate al tema dei diritti umani. Questa è stata la sensazione vera di un'esperienza vissuta nel seguire quotidianamente questa ricca manifestazione giunta alla sua XII edizione. Il Festival Cinematografico dei Diritti Umani di Napoli diretto magistralmente da Maurizio Del Bufalo, è entrato a gamba tesa sulle svariate problematiche legate al tema dei diritti umani, in rapporto in particolare alla tragica condizione generale che la pandemia COVID – 19 questi diritti ha appesantito e aggravato. Ciò nondimeno questo tema non ha neppure tralasciato la battaglia per il diritto di conoscere tutta la verità sul tragico "suicidio", a cui nessuno crede, di Mario Paciolla, giovane cooperante napoletano ONU morto alcuni mesi fa nella "pacificata" Colombia, a cui il festival è stato dedicato. Ci siamo affezionati, insomma, a questo "festival strano – come dice Del Bufalo – , venato da un forte attivismo rivolto ai problemi del mondo".

Con questa piena adesione ai suoi principi, la FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, che da diversi anni segue con molta attenzione e compartecipazione questa manifestazione, unica nel suo genere nel nostro Paese, ha accolto di buon grado la proposta di partecipare con i propri dirigenti e operatori culturali a ben due giurie. Lo ha fatto seguendo tutto il festival in una piattaforma digitale semplice, la cui parte cinematografica è stata curata da Mario Leombruno. Siamo stati partecipi in una giuria col Premio del Pubblico FICC nella rassegna *Human Rights Short*, caratterizzata da cortometraggi in cui è risaltata con evidenza la bontà artistica ed espressiva della cinematografia iraniana. Non è puro caso che il primo premio e la menzione speciale siano stati assegnati dalla giuria a film e registi di questa nazione. Il film vincitore del regista Mohammad Reza Masoudi, che si intitola *The pains of the sea*, in appena poco più di otto minuti riesce a far entrare con piena empatia il pubblico nella tragedia universale delle vittime migranti nel Mediterraneo. La menzione speciale è stata data invece al regista Moein Ruholamini per il film *The city of honey*, che raffigura i sogni e la

FICC Federazione Italiana dei Circoli del Cinema
dal 1947 aderente alla International Federation of Film Societies - IFFS



fuga ad occhi aperti di due bambini siriani all'interno di un'auto abbandonata e distrutta da una bomba. La seconda giuria della FICC impegnata nella rassegna *Human Rights Doc*, è stata caratterizzata da una qualificatissima presenza di giurati della IFFS – International Federation of Film Societis, a cui la nostra Federazione è affiliata dal lontano 1947. In questo caso specifico, insieme al sottoscritto e ad altri dirigenti e operatori culturali cinematografici, hanno fatto parte della giuria per il Premio del Pubblico FICC/IFFS, il presidente internazionale IFFS il portoghese João Paulo Macedo, l'iraniano Kamran Shirdel presidente onorario, il segretario generale il messicano Gabriel Rodriguez e lo spagnolo Julio Lamaña referente per le attività di promozione cinematografica in Catalogna e in Colombia. Questa giuria dalla connotazione fortemente multinazionale, ha voluto premiare il documentario *Colombia in my arms* dei registi finlandesi Jenni Kivisto e Jussi Rastas, concedendo una menzione speciale al film svizzero dei registi Mark Olexa e Francesca Scalisi, *Digitalkarma* Film che ha avuto poi l'onore del primo premio della giuria principale. Quest'ultimo lavoro racconta la storia di Rupa, giovane ragazza bengalese, che vedrà i suoi sogni di emancipazione delusi da un destino segnato in quella società di sottomissione atavica della donna verso l'uomo. Il film principale premiato, *Colombia in my arms*, racconta invece il difficile percorso del movimento di liberazione armato delle FARC in Colombia, di addivenire ad una pacificazione interna ed accettare sul piano politico il terreno dello scontro democratico. A tal proposito, mi pare utile chiudere questo breve resoconto riportando integralmente le motivazioni della giuria che hanno portato a questo prestigioso riconoscimento.

IFFS International Federation of Film Societis

"Il documentario 'Colombia in my arms' di Jenni Kivisto e Jussi Rastas, avvalendosi di un'estetica cinematografica ricercata ed evocativa, approfondisce le ragioni nascoste dell'ipocrisia della democrazia in Colombia, offrendo un'analisi della complessità politica dell'attuazione del processo di pacificazione, mostrando il coraggio e i dubbi dei guerriglieri delle FARC nel percorso di integrazione alla vita civile, contrastata da contraddizioni reali e da una oligarchia che non vuole perdere i suoi privilegi. Il film ci porta nel cuore di una società in trasformazione, alla ricerca di un futuro più giusto attraverso una lotta pacifica, per costruire un orizzonte senza esclusioni e povertà, con il dialogo e la fiducia in un domani diverso.".

Marco Asunis

www.ficc.it

Diari di Cineclub | media partner

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Rinascita pag. 26, 19 maggio 1962 Problemi della cultura

Cronaca dell'intolleranza clericale: cinemea

15 anni di malgoverno al Centro sperimentale

Il consuntivo dei risultati è, in questo dopoguerra, sostanzialmente negativo

Mino Argentieri

Il Centro sperimentale di cinematografia è un'istituzione che ha ormai ventisette anni. In quanto istituzione a livello universitario, dovrebbe fornire con ritmo costante quadri artistici e tecnici in grado di rinsanguare il patrimonio creativo del cinema italiano. Lo Stato vi impegna annualmente circa un centinaio di milioni, che non solo coprono le spese di normale gestione, ma servono a mantenere in piedi iniziative per il potenziamento e la diffusione della cultura cinematografica. Alludiamo alle sovvenzioni destinate ai cineclub e ai fondi che permettono resistenza di una rivista come *Bianco e nero* e la pubblicazione di volumi a carattere critico. Da qualche tempo, inoltre, il Centro ha esteso la sua attività al settore televisivo, istituendo nel suo seno una sezione cui spetta il compito di preparare i futuri collaboratori della TV. I vari corsi sono frequentati da un'ottantina di allievi, da studenti stranieri e da un discreto numero di uditori che non usufruiscono delle borse di studio previste per i più meritevoli.

Nonostante il dispendio di energie, però, il Centro sperimentale lamenta un consuntivo che non giustifica, alla resa dei conti, lo sforzo compiuto dalla pubblica spesa. La maggioranza dei diplomati, appena finiti gli studi, incontra notevoli difficoltà nella ricerca di un lavoro, ad onta di una legge che obbliga i produttori a valersi degli ex allievi del *Centro* e che regolarmente non viene rispettata. Del resto, i diplomati che abbiano palesato, nell'ultimo decennio, doti fuori del comune si contano sulle dita di una mano. Vengono a mente i nomi di alcuni documentaristi. Folco Quilici, Dino Partesano, Gianfranco Mingozzi, Giuseppe Ferrara, mentre purtroppo non riusciamo a trovare nel novero delle attrici e degli attori qualche nome degno di considerazione. Così, in un clima ottimistico convalidato dalle relazioni ufficiali (costellate di aride statistiche e di autoincensamenti) ma contraddetto da una sfiducia pressoché generale nei confronti dell'istituto cinematografico, il Centro prosegue il suo quasi trentennale cammino e rischia sempre più di assomigliare a un carrozzone burocratico. I produttori gli rimproverano soprattutto d'insistere su criteri pedagogici, che peccherebbero di una eccessiva astrattezza: e non a caso, evidentemente insoddisfatto, qualche industriale ha già provveduto ad aprire, ispirandosi ai modelli hollywoodiani, laboratori e work- shops che raccolgono giovani su cui puntare per il domani.

Interrogativi di natura diversa si levano dal più sensibile schieramento della cultura. Agli uni e agli altri, suscitati da una inoppugnabile realtà, è giunto il momento di rispondere. I guai del Centro sperimentale sono parecchi e non risalgono tutti a una data recente: non si può, tuttavia, far a meno di costatare che l'attuale situazione di crisi è la risultanza di uno dei tanti fenomeni del sottogoverno democristiano ricorrenti nelle vicende del nostro paese.

Fondato nel '35, allo scopo di agevolare la formazione di una schiera di autori ossequienti alle direttive del regime fascista in materia cinematografica, il Centro, per ironia della storia, ben presto si trasformava in una palestra di antifascismo e tradiva i propositi strumentali che avevano presieduto alla sua nascita.

Il merito di quel radicale capovolgimento va attribuito agli animatori del Centro, tra i quali si trovavano uomini — Umberto Barbaro, Luigi Chiarini, Francesco Pasinetti e altri — fin troppo amanti del buon cinema e intellettualmente coltivati per cadere nei trabocchetti della cosiddetta cultura fascista e obbedire agli ordini dei partiti dal Minculpop e dal p.n.f.

Le teorie di Eisenstein e di Pudovkin

Le teorie di Eisenstein e di Pudovkin, introdotte da Umberto Barbaro, avrebbero riproposto in termini di urgente necessità, il problema di un inserimento del cinema italiano nelle correnti della cultura moderna; parimenti alla riscoperta del Verga, del De Sanctis e dei filoni naturalistici della letteratura postrisorgimentale. Nella messa a fuoco di una estetica, che rispondesse alle peculiarità della « settima arte » e segnasse il superamento dei tracciati crociani, si pervenne alla maturazione di una nuova coscienza critica, non senza postulare i lineamenti di una cultura cinematografica, la quale, nella misura in cui rivendicava uno stretto legame con la realtà nazionale. reagiva all'accademismo e assumeva i caratteri di una aperta opposizione alle idee dominanti. In breve, il Centro, rendendosi interprete di fermenti vitali e ancorandosi a un'inderogabile esigenza sperimentale, creava le premesse teoriche del neorealismo e diveniva il cuore di una tendenza, che dalle pagine di *Bianco e nero* s'irradiava sino ad abbracciare i gruppi di *Cinema* e quelle riviste che, alimentate da Bottai per un calcolo «frondista» a poco a poco conquistavano posizioni autonome eterodosse e inequivocabilmente antifasciste.

Nel dopoguerra, tuttavia, si sarebbero verificati sostanziali cambiamenti. Imperante Andreotti presso il sottosegretariato allo Spettacolo, si assisteva all'allontanamento dal Centro del commissario straordinario Umberto Barbaro, al quale non si perdonò il suo antifascismo e la sua coerenza di intellettuale marxista. Successivamente fu messo alla porta anche Luigi Chiarini; ignorando le sue qualità di studioso, lo si sostituì con Giuseppe Sala, un professore che mai si era occupato di questioni cinematografiche ma che in compenso vantava influenti amicizie tra ministri

segue a pag. successiva

Rinascita pag. 26 — 19 Maggio 1962 — Problemi della cultura

Cronaca dell'intolleranza clericale: cinema

15 anni di malgoverno al Centro sperimentale

Il consuntivo dei risultati è, in questo dopoguerra, sostanzialmente negativo

Le teorie di Eisenstein e di Pudovkin

Confermate le lacune della cultura cattolica

Fox e Metro si fondono?

Mino Argentieri

segue da pag. precedente

clericali e autorevoli appoggi negli ambienti dell'Azione Cattolica. La discriminazione diede abbondanti frutti: prova ne sia che per alcuni anni nessun uomo di cultura laica fu ammesso ad insegnare al Centro. In seguito, licenziato Sala, le redini passarono nelle mani di Michele Lacalamita, un funzionario fanfaniano che si proponeva di cominciare da via Tuscolana la scalata alla poltrona di sottosegretario allo Spettacolo, vagheggiando una specie di « apertura a sinistra » nei corridoi della scuola da lui presieduta e nella redazione di *Bianco e nero*. L'operazione fallì, prima del previsto, a causa di un clamoroso scandalo letterario che identificò nel Lacalamita l'autore di un libro, insignito del «Premio Viareggio», copiato da un testo altrui. L'ennesimo cambio della guardia portò alla ribalta un altro democristiano, Leonardo Fioravanti, anch'egli poco esperto in faccende cinematografiche, nonché Floris L. Ammannati, tolto alla direzione della Mostra di Venezia, per cedere il posto ad Emilio Lonero, pargolo prediletto dell'A.C. e candidato — sebbene per due o tre settimane — alla presidenza del Centro.

Quel che si ricava da questo monotono girotondo è una lezione difficilmente dimenticabile: più le nostre osservazioni in proposito, contano i risultati insoddisfacenti di un istituto, il quale, a lungo andare, ha perso ogni consistenza culturale e non attira, né valorizza le promettenti risorse del nostro cinema

Non è certo per amore della polemica che si ricorda che, mentre fra il '42 e il '48, uscirono dal Centro registi come Lattuada, Antonioni, De Santis, Puccini, Pietrangeli, Mida, Lizzani, Zampa, Bennati, Bolognini, Germi, Nanni Loy, Maselli e altri, non uno dei più valenti cineasti affermatisi nell'ultimo decennio ha frequentato la scuola statale di cinema. Basterà menzionare Pontecorvo, De Seta, Rosi, Nelli, Rossi, Casadio, Damiani, Ferreri, Giannetti, Prandino, Visconti, Montaldo, Olmi, Petri, Vancini, Taviani, Orsini, Zurlini.

Non occorre una buona dose di perspicacia per comprendere i motivi che hanno indotto alcuni registi d'indubbio valore a preferire alla disciplina accademica il lungo tirocinio nelle troupes cinematografiche o in campo documentaristico. Ci riferiamo al divario esistente fra la stimolante esperienza del neorealismo, vissuta con passione e lucidità dai giovani intellettuali avvicinatisi al cinema, e gli equivoci indirizzi di una scuola che, nelle intenzioni dei suoi direttori democristiani, avrebbe dovuto opporsi, in nome di non si sa bene quale alternativa, all'unica esperienza valida che la cinematografia italiana aveva attraversato e ci riferiamo, inoltre, all'assoluta e imperdonabile cecità di chi, pur muovendo da una piattaforma cattolica, è stato incapace di richiamarsi alle ragioni profonde e allo spirito rinnovatore del neorealismo, per contribuire, senza rinunciare ai suoi presupposti ideologici, alla evoluzione di un movimento, nel quale sono riconoscibili alcuni dati essenziali e determinanti della cultura contemporanea.

Confermate le lacune della cultura cattolica

Non sorprende pertanto se, privata di un effettivo nutrimento ideale, di un impulso all'esperimento, di quell'apertura di orizzonti indispensabili nella lotta culturale, l'azione condotta dai democristiani al Centro ha svelato i connotati della più sciocca, illegittima, improduttiva prepotenza praticata ai fini di un potere esclusivista, riproducendo in sede accademica le stesse storture imputabili alla classe dirigente cattolica in altri rami della vita nazionale.

Sotto questo profilo, si è indotti a ritenere che mentre il monopolio clericale sul *Centro*, conservando intatti gli inconvenienti e i vizi della discriminazione, viola le più elementari norme della convivenza democratica: d'altro canto conferma le lacune di una cultura — quella cattolica — la quale s'impadronisce degli strumenti di comunicazione delle idee, ma stenta, distratta e condizionata com'è da obiettivi strumentali e dalle pressioni dell'autorità ecclesiastica, a scendere su un serio e proficuo piano competitivo.

La contraddizione non è di poco conto, né facilmente risolvibile in un paese dove permangono assai radicate le ipoteche di un cattolicesimo tardo e pigro, difeso da gerarchie sorde a ogni istanza di progresso. Tuttavia, a prescindere da un augurabile ritorno alla libertà d'insegnamento, siamo consapevoli che se si vorrà restituire la scuola statale di cinema alle sue naturali funzioni, un atto di buona volontà è lecito chiederlo, in primo luogo, ai cattolici, nella speranza che, accettando la lezione dei fatti, essi rinuncino a un'intolleranza, a una povertà di prospettive, a un oltranzismo i quali anzitutto si ritorcono a danno di un autentico moderno sviluppo della stessa cultura cattolica.

Mino Argentieri

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 3 (nuova serie) anno 19 — Sabato 19 maggio 1962 — Lire cento

Le proposte di Saragat

Sommario

Il partito degli elettrici pag. 5

Borletti pag. 22 — Presidio operaio alla fabbrica di Milano

Quali sono le basi del settarismo — Castro pag. 12

Lettere inedite di Gramsci

Biblioteca Gino Bianco

Poetiche

Nun je da retta Roma

Nun je da retta Roma che t'hanno cojonato
'Sto morto a pennolone è morto suicidato
Se invece poi te dicheno che un morto sé ammazzato
Allora è segno certo che l'hanno assassinato
Vojo cantà così fior de prato...
Che fai nun me risponni me canti 'no stornello
lo vedi chi è er padrone insorgi pija 'r cortello
Vojo canta così fiorin fiorello...
Annamo daje Roma chi se fa pecorone
Er lupo se lo magna abbasta uno scossone
Vojo cantà , vabbè, fior de limone...
E' inutile che provochi a me nun me ce freghi
La gatta presciolosa fece li fiji ciechi
Sei troppo sbaraglione co te nun me ce metto
Io batto n'artra strada io ciò pazienza aspetto
Vojo canta così fior de rughetto...

Brano composto da Armando Trovajoli, con testi di Luigi Magni, scritta per la colonna sonora del film La Tosca di Luigi Magni ed eseguita da Luigi Proietti.

Nel film Gigi Proietti nei panni di Mario Cavaradossi che è rinchiuso a Castel Sant'Angelo in attesa di essere giustiziato, per aver dato rifugio al giacobino Angelotti. Quest'ultimo, pur di non cadere nelle mani della polizia pontificia, si era suicidato, ma fu impiccato da morto per far credere al popolo che la "giustizia" aveva fatto il suo corso. Nel film, Cavaradossi canta il brano durante l'ora d'aria, il testo è quello di un ipotetico dialogo fra Cavaradossi e i cittadini di Roma. Il personaggio invita la città alla ribellione, ma Roma non ascolta l'invocazione e si rifugia nei suoi stornelli e preferisce rimanere in attesa di un cambiamento lento e graduale. Cavaradossi invita alla rivolta: "Insorgi! Pija 'r cortello" chiede. Ma Roma non lo ascolta, lei pazienta e continua ad attendere tempi migliori. Inoltre, per giustificare questo atteggiamento attendista, nell'ultima strofa, viene citato un celebre proverbio popolare «La gatta presciolosa fece li fiji ciechi». L'interpretazione del brano di Proietti nel film è considerato da alcuni l'apice del pathos drammaturgico del film.

L'attimo fuggente (1989) di P. Weir

Riaffiora il desiderio attraverso la poesia

Demetrio Nunnari

Nuovo anno alla *Welton Academy*; cerimonia d'apertura. Al suono delle cornamuse i novizi ricevono la "luce" della conoscenza. A letteratura dal professor Keating (Robin Williams), invece, i *senior* rasentano il macabro in una *dependance* con vetrine alle pareti, osservando vecchie foto di alunni, ormai concime per i fiori. Ciascuno dei presenti, infatti, un giorno smetterà di respirare e morirà. Si leggono i versi di Herricks – "cogli la rosa quand'è il momento" -, e si cita l'oraziano *carpe diem*. Vivere in pienezza l'esistenza è il monito evidente. Più tardi, il bislacco precettore – che suole chiamarsi "mio Capitano!" – induce la classe a stralciare dal libro la prefazione di un umanista che, con un grafico, misura la poesia. E intanto, dagli annali della scuola riemerge il suo passato: sportivo, brillante e membro della *Setta dei Poeti Estinti*. Affascinati, alla caverna indiana i ragazzi riportano in auge la congrega. Un circolo ellenico di rapsodi, intenti a delibar poesie e succhiare il midollo della vita. Tennyson, Shelley, Thoreau sono i loro segreti compagni d'avventura. Giovani rampanti, il cui destino è segnato sui registri della *Welton*, scoprono così che legge, medicina, economia son nobili e utili mestieri, ma passione e bellezza fan sentire vivi. E si destano pian piano dal torpore di una quieta abulia. Knox Overstreet si innamora perdutamente di Chris, la ragazza del bullo. Neil Perry (Robert Sean Leonard) scopre invece nel teatro la sua strada. Ad una recita importante sarà Puck il folletto, ma all'insaputa del padre, che gli ha fatto già lasciare il giornale della scuola. Persino il timido Todd Anderson (Ethan Hawke) abbandona il suo guscio, esibendosi in classe in un bel monologo sulla verità. E mentre i simposi alla grotta continuano, Charlie Dalton, il temerario del gruppo, proprio sul giornale accademico svela l'esistenza della *Setta*. Il gesto irriverente scatena le ire della dirigenza, che chiede adesso i nomi degli adepti. Intanto, la *premiere* del *Sogno* shakespeariano di Neil è un trionfo, ma in fondo alla sala il signor Perry è furioso. A casa col figliolo, di nuovo decide per lui: andrà in accademia militare, poi ad Harvard. Ma nella notte una mano fruga nello scrittoio dello studiolo, e d'un tratto si ode uno sparo. Neil si toglie la vita col revolver del padre. La sua morte e l'entusiasmo libertario degli altri son dovuti – per *Welton* – al fare eterodosso di Keating, che viene licenziato. Ma non è così per i ragazzi. E mentre il docente si accinge, con le sue cose, a lasciar l'aula, questi – saliti sui banchi – volgono a lui l'ultimo saluto: "Oh Capitano, mio Capitano!". Approdato alle sale nell'89, *L'attimo fuggente* di Peter Weir è ormai un cult, e la sua scena finale – così tanto simbolica – si è impressa nell'immaginario collettivo di noi tutti. Peraltro, il modello carismatico creato da Robin Williams col suo personaggio rappresenta ancora oggi per legioni di insegnanti un ideale. Il perfettibile che anela al perfetto. A ben guardare, però, l'antitesi fra istruzione e *paidéia* - la chiave di lettura più esplicita - non scarta altre possibili esegesi.

Nel dettaglio, quando Keating apostrofa la classe – "Ciascuno di noi, in questa stanza, un giorno smetterà di respirare" – non allude forse alla sola idea della morte. Per la classicità greca, difatti, quel respiro è *psykhe*; soffio, anima. Da sempre, in ogni dove, i termini che designano l'anima hanno un nesso semantico con l'atto della respirazione. Tuttavia, da propulsore della vita, *psykhe* diviene, col tempo, dimora del sentimento, del pensiero e della volontà. La psiche è l'intervallo che separa il desiderio dalla sua soddisfazione. E di questo parla il film. Overstreet, Anderson, Perry e gli altri - giovani e invincibili, pieni di ormoni - sono a *Welton* poiché obbediscono al volere di facoltosi genitori che hanno scelto al posto loro l'avvenire che li attende. Giurista, economo, chirurgo. Hanno tutto fuorché ciò che vogliono. Neil, costretto dal padre a dimettersi dalla rivista della scuola, china il capo remissivo. È malata l'anima che non ambisce. E solo dopo l'arrivo di Keating, con le sue lezioni, *l'io* si risveglia. Knox incontra l'amore; il desiderio primigenio, la molla della vita. Amore è, per i greci, figlio di Afrodite e di Ares, gli Dei della sessualità e dell'aggressività. La prima è accennata con garbo nel bacio con Chris, nei versi che lui le scrive ("Toccarla sarebbe il paradiso"). La brutale scazzottata col *boyfriend* di lei fa, invece, il resto. Neil vuole evadere da una realtà che lo soffoca. Invano, tenta di farlo attraverso la scrittura. Poi, procurandosi la parte dell'elfo pazzerello nel *Sogno* teatrale più celebrato di sempre. E quando anche questa via di fuga gli è negata da una famiglia distratta e miope, egli soccombe. L'arrendevole Todd, che nessuno ha mai visto scrivere né udito leggere, si esprime nella oralità del linguaggio con un assolo su verità e follia degno di un poeta. *L'attimo fuggente* cela difatti una riflessione accorata sul valore della poesia, a cominciare dalla *Setta dei Poeti Estinti*. Le parole del linguaggio quotidiano sono un po' come le scarpe. Pratiche e comode, le indossiamo fino a consumarle. Similmente, anche le parole in poesia – i nostri calzari più belli – si sciupano oggi come in passato. Ma allora si affidavano alle cure del poeta-ciabattino. Oggi, con *nonchalance*, si buttano via. Perciò i poeti si sono estinti. Il trattato che i ragazzi fanno a brandelli riassume i principi dello strutturalismo, che nega all'arte ogni apporto soggettivo riducendola ad un insieme di unità elementari ben determinate. Ma la poesia è altro: instabile equilibrio tra forma e contenuto, essa attinge all'inconscio, che è poi la cantina di quella grande casa che noi siamo. Un seminterrato in penombra, dov'è tutto quel che ci è d'ingombro. E torna il monologo di Todd ad occhi chiusi: "La verità è una coperta che ti lascia scoperti i piedi. Tu la spingi, la tiri, e lei non basta mai. Dal momento in cui nasci piangendo al momento in cui esci morendo ti copre solo la faccia. E tu piangi, e gridi, e gemi!". Giusto un attimo prima, il giovane credeva che i suoi pensieri fossero inutili, imbarazzanti. Infine, la caverna indiana, luogo deputato ai raduni poetici. Il moto verso l'interno. Essere introversi è vivere la risonanza interiore degli eventi. Questo accade a tutti loro: conoscono se stessi. Molto sappiano delle infermità della mente, ma nulla delle sofferenze dell'anima.

Demetrio Nunnari

Storia di una messa in scena d'antan

Ovvero, ritrattino di due gemelli registi alle prese col fare teatro prima di fare cinema

Sergio Ciulli

Loro sono Antonio e Andrea Frazzi, gemelli e registi. Io sono Sergio, il ragazzo Ciulli, attore. Loro stanno in una casa quasi sopra l'Arno, a Firenze. Io poco distante, vicino a Piazza del Carmine, in san Frediano. Loro cercano un attore...Io una scrittura... Ci fanno incontrare... Loro ancora non fanno sceneggiati TV però fanno teatro, un " Don Giovanni " firmato Brecht, da Moliere...

Mi offrono due bei ruoli *di carattere*, il Dottor Marphurius (atto primo) e il sarto Domenica (atto secondo). Io ci sto...Insieme scendiamo al Bar sotto casa loro a festeggiare l'intesa con brioscina e cappuccino, alimenti sacri ai teatranti in quella stagione 1974 – 75.

Una ventina di giorni dopo sull'assito di un palcoscenico larghino ma poco profondo del Circolo Ricreativo Culturale delle Cascine del Riccio, borgo di poche anime con Firenze alle spalle, la Compagnia è in *prova* in attesa di trasferirsi al *Teatro degli Animosi* di Carrara per il debutto che la porterà in tournèe. E' una Compagnia si ma su base *Cooperativa*, formula che accomuna attori e tecnici nella gestione dell'impresa intrapresa, quindi compensi ai minimi sindacali e pedalare in salita. Ma è anche un gruppo di gente giovane, divertita da ciò che fa, viva! Io e l'Aldo Puglisi siamo quelli un po' datati, quasi *vecchi attori* con i nostri *quaranta* ma tra quelli giovani ci sono Franco Francescantonio, che fa *Sganarello*, la Silvia Luzzi che è *Concettina*, Marcellina Ruocco e, nel ruolo del titolo, Flavio Andreini. Nel mezzo loro, i Frazzi, trentenni che dirigono. E il loro dirigere è molto, molto particolare per chi ci si trova in mezzo.

Un esempio: Io sono l'attore e sto in palcoscenico. Antonio è il regista e sta in platea. Si fa così da sempre... Solitamente l'attore sta in palcoscenico perchè prova una scena che il regista dalla platea guarda. Solitamente l'attore che sta in palcoscenico riceve suggerimenti sul suo fare da quel regista che sta in platea.

Solitamente, quando questo avviene, l'attore interrompe bruscamente il suo dire, alza un attimo mani e occhi al cielo, poi chiede falsamente interessato al regista quello che io chiedo ad Antonio: *Cosa intendi con - Lega, lega di più - Antonio*? E di colpo, insolitamente, materializzandosi da una quinta alle mie spalle, chi mi risponde non è Antonio ma Andrea dice: *Stringi Sergio. Meno pause*...Perché Andrea, anche se è un regista, sta spesso in palcoscenico. Invece Antonio in palcoscenico ci monta pochissimo e dice le cose dalla platea. Andrea le cose le dice in levare, alte. Antonio invece le dice in battere, basse...Andrea ride molto...Antonio ogni tanto... Ci sono differenze, si...Eppure: *Andrea* a volte sembra *Antonio*...*Antonio* a volte sembra *Andrea*. Io però a distinguerli sto imparando, specialmente da vicino. E mentre imparo a distinguerli intanto le prove filano bene. Per forza! Tanto per cominciare a Carrara il teatro è un teatro vero: platea con poltroncine rosse, ordini di palchi e loggione, palcoscenico come si deve! Ci sentiamo tutti tornati a casa , siamo contenti. E a casa stiamo insieme visto che si dorme tutti quanti in un vecchio immobile colmo di scale, corridoi, camere vicine le une alle altre, messoci a disposizione dal Comune in cambio di *prove aperte* e della *prima* nazionale (Anche di questo siamo contenti, visto il foglio paga piuttosto debole...).

E con i Frazzi più i giorni passano e meglio mi ci trovo. Acquisito il fatto che a volte l'uno pare l'altro, lavorandoci si scopre che sono bravi. E pure si scopre che i due ti mettono in scena come se ti vedessero tramite diversi *obbiettivi e focali*, come se facessero *televisione* o *cinema* .

Intendo dire che uno resta in platea, lontano, e lavora in *campo lungo* sulla scena che si sta provando; l'altro ti sta vicino, a volte addirittura in scena con te, e lavora su i *campi medi*, su i *dettagli* che l'azione suggerisce, affinando in corso d'opera le tue intenzioni e la tua gestualità.

Poi, prova dopo prova, i due, a volte scambiandosi i punti di osservazione, sistemato l'intero disegno scenico, ti fanno i *primi piani* evidenziandoti nei momenti più intensi del tuo fare che, in un secondo tempo di *montaggio*, sosterranno con luci e musica. Giunti poi alle ultimissine prove, quelle che i teatranti definiscono *filate*, i due, finalmente riunitisi in unica postazione in platea, si guardano, nel *grande monitor* che è per loro il palcoscenico, tutto *il girato*, ormai pronto a passare da un *premontaggio* a un *montaggio definitivo*.

Antonio (Firenze, 1944) e Andrea Frazzi (Firenze, 1944 – Firenze, 5 maggio 2006) i due gemelli alla regia. Esordiscono nel 1972, come registi di teatro. Tra le commedie messe in scena a quattro mani, le due più importanti con la Compagnia Cooperativa Buonarroti di Firenze: "Victor o i bambini al potere" (con Franco Di Francescantonio, Marcellina Ruocco, Flavio Andreini e Silvia Luzzi); "Don Giovanni" (Di Francescantonio, Andreini, Ruocco, Sergio Ciulli). Di spessore anche "Il Mago della pioggia" dell'americano Nash, fatto col Dramma Italiano di Fiume (oggi Croazia) nel 1976. La collaborazione con la Rai inizia nel 1975, con la produzione di numerosi programmi e fiction, tra le quali la regia di "Due madri per Rocco", "L'avvocato delle donne" e "Don Milani - Il priore di Barbiana". Il primo film come regia sarà "Il cielo cade", un film tratto dall'omonimo romanzo di Lorenza Mazzetti. Nel 2001, sempre per Raiuno, dirigono "Come l'America", una miniserie televisiva ambientata nel 1951 e interpretata da Sabrina Ferilli, Massimo Ghini, che propone la storia di emigranti italiani. Nel 2003 firmano la regia, sempre per la Rai, di "Marcinelle" con Claudio Amendola e Maria Grazia Cucinotta, una fiction-kolossal che ricostruisce la tragedia avvenuta nella miniera belga l'8 agosto 1956. Nel 2004 il loro secondo film "Certi bambini", che verrà candidato come miglior film e miglior regia al David di Donatello 2005. Nel 2006 ritornano alla fiction per Raiuno, firmando la regia della miniserie televisiva "Giovanni Falcone - L'uomo che sfidò Cosa Nostra", con Massimo Dapporto, che rappresenterà il loro ultimo lavoro.

Lo guardono senza interromperlo, lasciandolo scorrere sequenza dopo sequenza, lasciando che macchinisti, datori di luce e attori facciano quel che devono interamente fare, bene o male che sia. Se lo guardano prendendo appunti per cose tecniche o artistiche da sistemare che poi ci diranno.Se lo guardono borbottando piano tra di loro. E io che nei panni del Dottor Marphurius sto in scena *a figura intera* mulinando in aria un catetere e dicendo a Don Giovanni: *Ah, signore, in queste modeste parrocchie non ci sono quasi più ferite di stoccata. Ah! La grande epoca dei duelli è passata. La ferita di stoccata, la più elegante, la più perfetta delle ferite, prosperava...* avverto, via via che la *sequenza* si completa, quel borbottio farsi sempre meno udibile, zittirsi e divenire, penso, un sorriso (*che invece sono due*). E allora, contento, sorrido anch'io dentro di me e spingo al meglio il mio fare sperando di sentirmi gratificare da loro con un *" buona la prima "* al termine del gioco, quasi fossimo insieme su un *set* invece che a *battere sull'assito*... Una sera di un sabato di fine Novembre c'è stata veramente la *Prima*. E deve essere stata proprio buona perché abbiamo continuato a replicarla in giro sino a Marzo, scavalcando monti e planando per valli, divertendoci e smoccolando, rimontando e rismontando scene e lumi piazza dopo piazza, facendo persino il dibattito

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

con il pubblico a fine spettacolo, insomma vivendo e sperimentando modi diversi di fare l'attore e il regista ma, soprattutto, continuando a cementare con brioscina e cappuccino la nostra intesa rinnovandola ogni volta con un sorriso che invece erano due ma che poi diventavano anche tre. E quel nostro sorridere s'è rinnovato poi ogni volta che i Frazzi mi hanno infilato in qualcuno dei tanti lavori televisivi o cinematografici cui sempre più hanno dedicato il loro fare. Il battere sull'assito teatrale si è convertito sempre più nel fruscio in levare della macchina da presa, con l'Antonio seduto davanti ad un vero monitor e con l'Andrea aggirantesi al limite del non in campo, ma sempre e comunque abbiamo continuato a giocare al nostro fare danni. Della qualcosa, ancora oggi mi vanto e quindi la racconto appena posso. Come ora faccio guardando in su, in alto, dove so che da qualche tempo c'è Andrea. Chissà se è in tounèe o se sta facendo sopralluoghi. Difficile dirlo perché lui, come d'abitudine, non è in campo, non si vede. Ma c'è, vero Antonio che c'è ?...

Sergio Ciulli

...ma anche il Dottor Marphurius e il sarto Domenica

Dizionaretto cinema e teatro

Obbiettivo: dispositivo ottico regolabile (focale) in grado di raccogliere e riprodurre un'immagine .

Campo lungo: ambiente visto in maniera ampia ove figure umane sono distinguibili pur se inglobate in esso.

Campo medio: ambiente visto nella sua totalità entro cui le figure umane assumono rilevanza.

Dettaglio: particolare di persona, scena o cosa portato in evidenza.

Primo piano: la figura umana isolata dal contesto la cui espressione diviene il centro dell'attenzione di chi vede.

la Filata: prova scenica dell'intero testo rappresentato senza nessuna interruzione.

Monitor: restituisce in video la stessa immagine visibile nel mirino della cinepresa .

il Girato: insieme di tutto il materiale prodotto durante la lavorazione di un film.

Montaggio: elemento fondante dell'istanza narrata dato che montaggio e regia sono intrinsecamente legati, in quanto entrambi concorrono nella costruzione espressiva del racconto .

Sequenza: un insieme di inquadrature che esaurisce un episodio narrativo.

Figura intera: inquadratura nella quale la figura umana occupa quasi del tutto l'altezza del quadro.

Buona la prima: esclamazione tipica del regista quando la ripresa è già buona al primo ciak. .

Macchina da presa : apparato che registra una sequenza di immagini in rapida successione temporale

Fuori campo: tutto ciò che accade fuori del campo visivo del quadro ma è presente nell'immaginario spazio adiacente il set

Piazza : città o paese ove si svolge la rappresntazione teatrale.

Il Set: l'ambiente in cui si svolgono le riprese cinematografiche.

Assito: struttura di assi accostate o connesse in vario modo (il palcoscenico).

Fare danni: espressione tutt'ora in uso tra gente di spettacolo per definire ironicamente il proprio lavoro senza prendersi troppo sul serio.

Tournèe: serie di spettacoli o concerti dati in diverse località da parte di una compagnia teatrale.

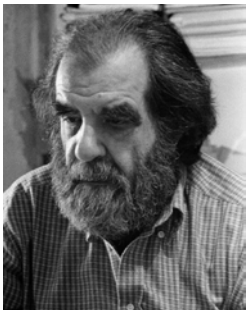
Fare Sopralluoghi: scegliere le location più adatte per l'ambientazione del film.

Teatro

L'Archivio Franco Scaldati da Palermo alla Fondazione Cini di Venezia

Giuseppe Barbanti

L'acquisizione da parte dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Cini di Venezia dei materiali d'archivio di Franco Scaldati, una delle voci più originali del teatro italiano, poeta e drammaturgo, attore e capocomico scomparso a Palermo nel 2013, è veramente una buona notizia perché ha reso possibile l'avvio, ad opera di una giovane studiosa, Viviana V.F. Raciti, della sistemazione dei sessanta faldoni, messi a disposizione dai familiari, di materiale documentale, che comprende copioni, note e scritti autografi. Scaldati, autodidatta, si era avvicinato al teatro come sarto negli anni '70, sino a divenire passo dopo passo uno dei cantori più originali e tenaci della sicilianità nell'ultimo scorcio del 20° secolo e negli inizi di questo. Come attore aveva avuto anche significative esperienze in campo cinematografico: nel 1984 recitava a fianco di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia nel film *Kaos*, diretto dai fratelli Taviani. Nel corso degli anni Novanta e nel primo decennio del 21° secolo Scaldati lavora ancora nel cinema, recitando all'interno di pellicole dirette dal palermitano Pasquale Scimeca: *Il giorno di San Sebastiano* (1993), *I briganti di Zabùt* (1997), *La passione di Giosuè l'ebreo* (2005), *Il cavaliere Sole* (2008, tratto dal testo teatrale omonimo). Collabora anche con Giuseppe Tornatore per *L'uomo delle stelle* (1995) e *Baarìa* (2009). Nel 2015, a due anni dalla sua scomparsa, l'amico Franco Maresco gli dedica il documentario *Gli uomini di questa città io non li conosco. Vita e teatro di Franco Scaldati*, presentato nell'ambito della 72^ Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. La sua attività di uomo di teatro si svolge quasi interamente a Palermo, dove negli anni '70 prima fonda il Piccolo Teatro di Palermo, poi la storica Compagnia del Sarto, che resta attiva sino alla fine degli anni Ottanta. Inizia anche a lavorare in modo altalenante, soprattutto nel ruolo di attore, con il Teatro Biondo. In questo periodo mette in scena alcuni tra i suoi più noti testi teatrali, tra cui *Il cavaliere Sole* (1979), *La guardiana dell'acqua* (1981), *Indovina ventura* (1983), *Assassina* (1984). Con quest'ultimo spettacolo, che rappresenta una svolta nello stile drammaturgico di Scaldati, vince nel 1987 il premio Premio Sole blu al festival Riccione TTV diretto da Franco Quadri. Il teatro di Scaldati diviene noto a livello nazionale, ma lui si ritira ben presto dalla scena ufficiale prediligendo la dimensione del laboratorio. Nel 1992 con Antonella Di Salvo fonda l'Associazione Laboratorio Femmine dell'Ombra, con cui svolge un lavoro teatrale e sociale nei quartieri popolari della città di Palermo; con gli abitanti del luogo, soprattutto del quartiere Albergheria, realizza numerosi progetti, con l'intento di creare un'opera vastissima che abbia lo stesso nome del ciclo di laboratori da cui è nata. La lingua prediletta da Franco Scaldati, era, ovviamente, il dialetto, un palermitano stretto in cui si confrontava anche con il grande Mimmo Cuticchio e il suo impegno per un teatro di comunità nelle periferie palermitane aveva fatto accostare Scaldati a Pasolini. Ma la rilevante differenza fra i due stava nel fatto che i personaggi di Pasolini erano sradicati dal contesto romano in cui operavano, mentre quelli ideati da Scaldati sono profondamente radicati nel tessuto della metropoli palermitana. La sezione più consistente dell'Archivio riguarda le opere per il teatro di cui Scaldati è stato autore. I suoi lavori sono ad oggi per la maggior parte inediti, se si eccettuano i tredici pubblicati per i tipi di Ubulibri e Rubettino: non hanno sino ad ora potuto formare oggetto dell'attenzione di teatranti e studiosi i 37 inediti, cui si affiancano le dodici traduzioni in siciliano di testi noti. Per ciascun titolo, l'archivio conserva diverse versioni di materiale edito e inedito, quadri sciolti, opere complete e collage creati a partire da testi preesistenti, documentando l'evoluzione drammaturgica che ciascun testo ha avuto nel corso dell'intera carriera di Scaldati. I suoi lavori erano, infatti, il frutto di una lunga e costante attività di revisione, riscrittura e assemblaggio. L'acquisizione del fondo da parte dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma, diretto da Maria Ida Biggi, ha consentito l'avvio della sistemazione dei faldoni e della ricostruzione dei testi nelle loro diverse varianti, attività fondamentale per realizzare il progetto di dare alle stampe tutti i testi teatrali di Scaldati in 6 volumi. A completare il fondo, un nucleo di locandine e programmi di sala; una parziale ma interessante corrispondenza; una corposa rassegna stampa che riguarda spettacoli, letture sceniche, film, libri ed eventi di varia natura legati al teatro palermitano.



Franco Scaldati (1943 - 2013)

Archivio Scaldati

Giuseppe Barbanti

Diari Radio di Cineclub

Ascolta i programmi in podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio

Alcuni programmi trasmessi: www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio dal 29 ottobre al 27 novembre

Il cinema probabilmente | Diciassettesima Puntata. Il caso Spotlight. Conduce Natalino Piras |27.11.2020|06:32 | https://bit.ly/39rD7kB

Roma e i suoi fasti | Nona puntata. Foro della Pace. Conduce Roberto Luciani 27.11.2020|10:08 | https://bit.ly/36c5K2X

TFF 38 Torino Film Festival | Ottava Puntata. Ottava giornata 20/28 Novembre 2020. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |27.11.2020|18:58 | https://bit.ly/3q974fc

Daniela Murru legge Gramsci (XXXII). Lettura della lettera che Antonio Gramsci scrisse nell'isola di Ustica a sua moglie Giulia Schucht: Roma, 15 gennaio 1927 |27.11.2020|05:57 | https://bit.ly/3nYynqv

Artistica-Mente | Sedicesima Puntata. Nuova Astrazione. Conduce Mariella Pizziconi |26.11.2020|05:57 | https://bit.ly/3nZbbbx

TFF 38 Torino Film Festival | Settima Puntata. Settima giornata 20/28 Novembre 2020. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |26.11.2020|29:35 | https://bit.ly/2V7sjzs

Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (XXV). Due poesie tratte dalla raccolta giovanile I Confini - 1941,1942 - pubblicata parzialmente postuma da Luciano Serra nel 1985 |26.11.2020|04:03 | https://bit.ly/30ar27x

Riflessioni su arte e cinema | Diciottesima Puntata. L'allitterazione e la tautologia. Conduce Giacinto Zappacosta |25.11.2020|04:25 | https://bit.ly/3nUMPj7

TFF 38 Torino Film Festival | Sesta Puntata. Sesta giornata 20/28 Novembre 2020. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |25.11.2020|27:48 | https://bit.ly/2KFhF13

Nobel per la letteratura | Diciassettesima Puntata. Dario Fo, premiato nel 1997 - Dalla commedia "Aveva una pistola con gli occhi bianchi e neri" (1960), il testo della canzone teatrale "Seppelliamoci". Conduce Maria Rosaria Perilli |25.11.2020|04:25 | https://bit.ly/39apS7H

Poesia del '900 (XXV). Pierfranco Bruni legge Tommaso Landolfi "Tutto trapassa in sordida nebbia", s.d. da "Viola di morte"2011, Adelphi. |24.11.2020|01:14 | https://bit.ly/378VyHK

Istefane Dorveni | Settima Puntata. Un romanzo breve in 13 puntate di Natalino Piras. Legge lo stesso autore.| 24.11.2020|05:47 | https://bit.ly/3l0Mo58

TFF 38 Torino Film Festival | Quinta Puntata Quinta giornata 20/28 Novembre 2020. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |24.11.2020|34:34 | https://bit.ly/39cHEHk

Radiodrammi di Fellini | Seconda Puntata. "Ometto allo specchio" e "Il cerino, radioscene di Federico Fellini trasmessi il 12 dicembre 1940. |23.11.2020|16:2813:56 | https://bit.ly/3fo2Rzc

La Fiaba nella Fiaba | Nona Puntata. Cletus e La Principessa Rosa Marina Seconda Parte. Da "Mammoy, di Catorchio, Cletus e altre avventure" di Patrizia Boi. Conduce l'autrice. |23.11.2020|17:29 | https://bit.ly/3ftbicC

TFF 38 Torino Film Festival | Quarta Puntata. Quarta giornata 20/28 Novembre 2020. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |23.11.2020|28:28 | https://bit.ly/39c3J8T

Alla scoperta della Divina Commedia | 31° Canto l'Inferno. Martina Michelangeli legge Dante |23.11.2020|08:11 | https://bit.ly/3pWnKGG

TFF 38 Torino Film Festival | Terza Puntata. Terza giornata 20/28 Novembre 2020. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |22.11.2020|27:07 | https://bit.ly/3lThmgD

TFF 38 Torino Film Festival | Seconda Puntata. Seconda giornata 20/28 Novembre 2020. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi 21.11.2020|28:04 | https://bit.ly/3lThmgD

Il cinema probabilmente | Sedicesima Puntata. Charles Dickens. Conduce Natalino Piras |20.11.2020|06:51 | https://bit.ly/3fiuw4j

Roma e i suoi fasti | Ottava puntata. Il Foro di Augusto. Conduce Roberto Luciani |20.11.2020|09:34 | https://bit.ly/36Wm4nN

TFF 38 Torino Film Festival | Prima Puntata. Prima giornata 20/28 Novembre 2020. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi 20.11.2020|28:04 | https://bit.ly/35NfS1V

Daniela Murru legge Gramsci (XXXI). Lettura della lettera che Antonio Gramsci scrisse nell'isola di Ustica a sua moglie Giulia Schucht: Roma, 8 gennaio 1927. |19.11.2020|04:35 | https://bit.ly/3nEeSDt

Artistica-Mente | Quindicesima Puntata. Alexander Calder. Conduce Mariella Pizziconi |19.11.2020|04:35 | https://bit.ly/3pGx3dr

QL Quaderni Letterari | Quinta Puntata. La vendita del libro: il ruolo della promozione e della distribuzione. Conduce Maria Rosaria Perilli |19.11.2020|26:55 | https://bit.ly/2UDzEqk

Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (XXIV). "Il ragazzo e Trastevere" pubblicato su "Il Mattino d'Italia" il 16 giugno del 1950 |19.11.2020|08:51 | https://bit.ly/2Kq3EEt

Riflessioni su arte e cinema | Diciassettesima Puntata. Vittorio Gassman legge Foscolo. Conduce Giacinto Zappacosta |18.11.2020|03:0510 | https://bit.ly/2UDpGVR

Alfred Channel | Quinta Puntata. 10 FILM ambientati in un aula di tribunale condotta da Giorgio Campani. |18.11.2020|12:12 | https://bit.ly/35J3C2F

Nobel per la letteratura | Sedicesima Puntata. Juan Ramon Jimenez, premio Nobel nel 1956. Dalla raccolta Estio (1916), la poesia "Convalescenza". Conduce Maria Rosaria Perilli |18.11.2020|03:24 | https://bit.ly/2UBw1RL

Poesia del '900 (XXIV). Pierfranco Bruni legge Abshu "La Croce delle ore", 2009, da "La Croce", Csr, 2010. |17.11.2020|01:33 | https://bit.ly/3f7YW9n

Istefane Dorveni | Sesta Puntata. Un romanzo breve in 13 puntate di Natalino Piras. Legge lo stesso autore.|17.11.2020|07:3126° | https://bit.ly/2IJjppo

MedFilm festival | Seconda e ultima Puntata. Nono giorno. Roma 9 – 20 Novembre 2020. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |17.11.2020|33:34 | https://bit.ly/32SVZVh

Oltre il confine di Stefano Pavan | Tratto dall'album: Treni verso sud | Anno 2010/11 |17.11.2020|04:54 | https://bit.ly/32QU9Ei

Radiodrammi di Fellini | Prima Puntata. "Di notte le cose parlano" Radioscena di Federico Fellini trasmessa alla radio il 18 settembre 1942 |16.11.2020|21:31 | https://bit.ly/3nvnhsG

Alla scoperta della Divina Commedia | 30° Canto l'Inferno. Martina Michelangeli legge Dante |16.11.2020|08:28 | https://bit.ly/3kD7B4O

Festival dei Popoli | Prima Puntata. 61. Festival del cinema documentario di Firenze 15 – 22 Novembre. Conduce Ugo Baistrocchi |15.11.2020|37:05 | https://bit.ly/3lxz9K9

Dedicato a Mario Paciolla il Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli 2020. Intervista di Gerardo Ferrara a Maurizio Del Bufalo (Coordinatore del festival) e Marco Asunis (Presidente della FICC) |13.11.2020|24:12 | https://bit.ly/3nrkj8v

Il cinema probabilmente | Quindicesima Puntata. La regina Ginevra. Conduce Natalino Piras |13.11.2020|06:24 | https://bit.ly/35rqUK4

segue a pag. successiva

Roma e i suoi fasti | Settima puntata. Il Foro di Cesare. Conduce Roberto Luciani |13.11.2020|11:38 | https://bit.ly/32HjpwT
Daniela Murru legge Gramsci (XXX). Lettura di due lettere che Antonio Gramsci scrisse dopo il suo arresto a sua madre Giuseppina Marcias e a sua moglie Giulia Schucht: Roma, 20 novembre 1926.|13.11.2020|03:56 | https://bit.ly/3niCvRQ
Artistica-Mente | Quattordicesima Puntata. Arte cinetica e Visuale. Conduce Mariella Pizziconi. |12.11.2020|07:12 | https://bit.ly/38B3Avq
Magnifica ossessione di Antonio Falcone (VI). Tognazzi, attore dai mille volti. |12.11.2020|06:53 | https://bit.ly/2UxZBI1
Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (XXIII). Pasolini su Sandro Penna. "Sandro Penna: un po' di febbre" pubblicato su "Tempo" il 10 giugno del 1973 |12.11.2020|12:24 | https://bit.ly/2JRUOie
Riflessioni su arte e cinema | Sedicesima Puntata. Perpetua, l'antonomasia. Conduce Giacinto Zappacosta |11.11.2020|03:29 | https://bit.ly/2IsCufd
Carmen De Stasio introduce Leonard Cohen. I suoni, i pensieri nelle parole (11°). Incontro con Leonard Cohen. Conduce Carmen De Stasio |11.11.2020|04:17 | https://bit.ly/3kn4kXj
Nobel per la letteratura | Quindicesima Puntata. Doris Lessing (1919-2013), premiata nel 2007 - Dalla silloge Fourteen Poems (1959) la poesia "Fiaba". Conduce Maria Rosaria Perilli |11.11.2020|11:45 | https://bit.ly/38Jzqq7
Poesia del '900 (XXIII). Pierfranco Bruni legge Leonardo Sciascia "Roma...", Anni 40, da "La Sicilia e il suo cuore", edizione 1997, Adelphi |10.11.2020|01:04 | https://bit.ly/3peGwsg
Istefane Dorveni | Quinta Puntata. Un romanzo breve in 13 puntate di Natalino Piras. Legge lo stesso autore. |10.11.2020|07:08 | https://bit.ly/2GKLiMH
26° MedFilm festival | Prima Puntata. Primo giorno. Roma 9 – 20 Novembre 2020. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |09.11.2020|17:23 | https://bit.ly/3pbMNoz
La Fiaba nella Fiaba | Ottava Puntata. Cletus e La Principessa Rosa Marina. Prima Parte. Da "Mammoy, di Catorchio, Cletus e altre avventure" di Patrizia Boi. Conduce l'autrice. |09.11.2020|11:38 | https://bit.ly/3kgvOOa
Alla scoperta della Divina Commedia | 29° Canto l'Inferno. Martina Michelangeli legge Dante |09.11.2020|08:21 | https://bit.ly/3k9RdbJ
Il cinema probabilmente | Quattordicesima Puntata. La grande guerra. Conduce Natalino Piras |06.11.2020|06:22 | https://bit.ly/3kdB6u5
Roma e i suoi fasti | Sesta puntata. I Fori Imperiali. Conduce Roberto Luciani |06.11.2020|10:55 | https://bit.ly/2JCC1r3
Daniela Murru legge Gramsci (XXIX). Lettura delle lettere scritte prima del suo arresto che Antonio Gramsci scrisse a sua moglie Giulia Schucht: Roma, 27 ottobre e 4 novembre 1926 |06.11.2020|04:26 | https://bit.ly/2TVHxHg
Artistica-Mente | Tredicesima Puntata. Le avanguardie. Conduce Mariella Pizziconi |05.11.2020|05:54 | https://bit.ly/367hpif
Controfigure sonore | Prima puntata. Pezzi di storia. Rubrica mensile dedicata al doppiaggio e all'accessibilità per disabili sensoriali della vista. Conduce Tiziana Voarino |05.11.2020|08:21 | https://bit.ly/2GyMQte
Trieste Science+Fiction Festival | 2020 Ottava Puntata. Ottavo giorno. La Cappella Underground. 29 ottobre – 3 novembre. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |05.11.2020|23:37 | https://bit.ly/38anBZD
Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (XXII). Ciclo di letture scelte dagli Scritti Corsari. "Ignazio Buttitta: io faccio il poeta" articolo pubblicato su Tempo 11 gennaio 1974 |05.11.2020|11:45 | https://bit.ly/3mUBShi
Riflessioni su arte e cinema | Quindicesima Puntata. Virgilio, l'Eneide, l'endiadi. Conduce Giacinto Zappacosta |04.11.2020|02:46 | https://bit.ly/38a6mYr
Trieste Science+Fiction Festival | 2020 Settima Puntata. Settimo giorno. La Cappella Underground. 29 ottobre – 3 novembre. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |04.11.2020|18:23 | https://bit.ly/30SyLrL
Nobel per la letteratura | Quattordicesima Puntata. Sully Prudhomme, Premio Nobel per la letteratura nel 1901. Dalla raccolta "Ouvres", 1883-1908, la poesia "L'istante più bello". Conduce Maria Rosaria Perilli |04.11.2020|03:39 | https://bit.ly/30UUTlr
Poesia del '900 (XXII). Pierfranco Bruni legge Riccardo Tanturri "In un porto straniero", 1999, da "Azzurro, Spring", Scheiwiller 2003. |03.11.2020|01:12 | https://bit.ly/3jXmrCS
Istefane Dorveni | Quarta Puntata. Un romanzo breve in 13 puntate di Natalino Piras. Legge lo stesso autore. |03.11.2020|05:56 | https://bit.ly/3jRbO4I
Trieste Science+Fiction Festival | 2020 Sesta Puntata. Sesto giorno. La Cappella Underground. 29 ottobre – 3 novembre. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |03.11.2020|20:44 | https://bit.ly/3ekP1Nk
Fellini 100 anni dopo - XVI puntata. "Il viaggio di G. Mastorna", sceneggiatura di un film mai realizzato, quarta parte. Conduce Roberto Chiesi |02.11.2020|11:45 | https://bit.ly/380KMWe
La Fiaba nella Fiaba | Settima Puntata. La Principessa Diletta del Paese di Zafferano. Seconda Parte. Da "Mammoy, di Catorchio, Cletus e altre avventure" di Patrizia Boi. Conduce l'autrice. |02.11.2020|11:45 | https://bit.ly/2HZD-Myf
Trieste Science+Fiction Festival | 2020 Quinta Puntata. Quinto giorno. La Cappella Underground. 29 ottobre – 3 novembre. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |02.11.2020|14:10 | https://bit.ly/383JE4g
Alla scoperta della Divina Commedia | 28° Canto l'Inferno. Martina Michelangeli legge Dante 02.11.2020|08:42 | https://bit.ly/3mGrkCc
Trieste Science+Fiction Festival | 2020 Quarta Puntata. Quarto giorno. La Cappella Underground. 29 ottobre – 3 novembre. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi 01.11.2020|20:26 | https://bit.ly/34Jfb9w
Trieste Science+Fiction Festival | 2020 Terza Puntata. Terzo giorno. La Cappella Underground. 29 ottobre – 3 novembre. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi 31.10.2020|19:17 | https://bit.ly/2THURii
Il cinema probabilmente | Tredicesima Puntata. Don Abbondio. Conduce Natalino Piras 30.10.2020|07:01 | https://bit.ly/3enhaDL
Roma e i suoi fasti | Quinta puntata. Architettura interna del Colosseo. Conduce Roberto Luciani |30.10.2020|13:54 | https://bit.ly/3kVj29f
Festival del Cinema Latino Americano di Trieste | Presentazione. Francesca Mometti e Rodrigo Diaz presentano la 35° edizione che si svolgerà online dal 7 al 15 novembre 2020 sulla piattaforma Mowies |30.10.2020|13:54 | https://bit.ly/3kIp4JZ
Trieste Science+Fiction Festival | 2020 Seconda Puntata. Secondo giorno. La Cappella Underground. 29 ottobre – 3 novembre. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |30.10.2020|04:45 | https://bit.ly/2JeT961
Daniela Murru legge Gramsci (XXVIII). Lettura delle due lettere che Antonio Gramsci scrisse a sua moglie Giulia Schucht: Roma, 7 ottobre e 14 ottobre 19263 30.10.2020|04:45 | https://bit.ly/34HkTsc
La storia del cinema – Il neorealismo (seconda parte) - Lezione V. Prof. Paolo Minuto, l'appuntamento periodico di cultura cinematografica.29.10.2020|27:09Artistica-Mente | Dodicesima Puntata. Pop art. Conduce Mariella Pizziconi |29.10.2020|06:10 | https://bit.ly/35MxWbq
Trieste Science+Fiction Festival | 2020 Prima Puntata. 1° giorno. La Cappella Underground. 29 ottobre – 3 novembre. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |29.10.2020 |13:53 | https://bit.ly/34DkwiB

A cura di Nicola De Carlo

Ascolta DdCR Diari di Cineclub Radio

Le Arti nello spazio di un podcast
La radio del periodico mensile Diari di Cineclub
Clicca qui: https://bit.ly/2YEmrjr
Trasmissioni disponibili 24h tutti i giorni tra: Cinema | Poesia | Letteratura | Pittura | Teatro | Favole | Eventi | Festival | Musica | Associazionismo Culturale | Editoria | ed altro
In compagnia con i nostri Autori.
Presente su
www.facebook.com/groups/diaridicineclubradio
e sulle altre principali piattaforme social.

DdCR Diari di Cineclub Radio

Media Partner Festival - Diari di Cineclub

www.edinburghshortfilmfestival.com www.valdarnocinemafilmfestival.it www.anelloverde.com www.vocinellombra.com www.rassegnalicodia.it

www.cinecircoloromano.it www.riff.it www.romafilmcorto.it www.fotogrammadoro.com www.cinelatinotrieste.org/

www.premiozavattini.it www.senzafrontiereonlus.it lunigianacinemafestival.movie.blog www.tiranafilmfest.com

www.cinenapolidiritti.it www.istitutocinematografico.org www.sardiniarcheofestival.it www.laspeziafilmfestival.it

www.firenzearcheofilm.it www.festivalcinemasicilia.org www.premiocentottanta.it online.carboniafilmfest.org

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale di Diari di Cineclub di YouTube mese di Novembre. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito

Nicola De Carlo

Fellini 100 | I Film
I vitelloni | https://youtu.be/VEfKaVt_Ixk
La Dolce Vita - 1960 | https://youtu.be/YAE-84ATuUzI
Amarcord 1973 | https://youtu.be/-Wxp-q8YrOO4
I clowns (1970) | https://youtu.be/BNRUGbt-GJ10
Lo sceicco bianco 1952 | https://youtu.be/8Yu9Oz7_dXM
Il viaggio di G. Mastorna - Un esperimento di ricostruzione | https://youtu.be/qXvvfGCb7X8
A proposito de "Il viaggio di G. Mastorna" di F. Fellini (e del ruolo di Rol) | https://youtu.be/zFfFL-GLiDI0

Fellini 100 | Documentari
Federico Fellini - [DOC] Felliniana - Capitolo 1(9) - Polvere Di Rimini | https://youtu.be/Dk6NPcdBYLA
Federico Fellini - [DOC] Felliniana - Capitolo 2(9) - Quel Treno Per Roma | https://youtu.be/WutRt-sf9n98
Federico Fellini - [DOC] Felliniana - Capitolo 3(9) - Federico In Città | https://youtu.be/23IcoqKuqGk
Federico Fellini - [DOC] Felliniana - Capitolo 4(9) - E' Nata Una Stella | https://youtu.be/CCflLIAJhwY
Federico Fellini - [DOC] Felliniana - Capitolo 5(9) - Linea D'Ombra | https://youtu.be/0Q-Do9hqWsNU
Federico Fellini - [DOC] Felliniana - Capitolo 6(9) - Tirate Sul Regista! | https://youtu.be/qQQpaDxuNmg
Federico Fellini - [DOC] Felliniana - Capitolo 8(9) - Silenzio | https://youtu.be/imYbxvA-x0Rw
In Morte di Federico Fellini, di Sergio Zavoli | https://youtu.be/FdO27DDZN9w
I Sogni di Carta di Federico | https://youtu.be/KuoyRGCYqAw
Questo video è stato realizzato da tre studenti dell'università di Padova in collaborazione con la Fondazione Federico Fellini.
Federico Fellini: short di Luciano Emmer - [Film Doc] | https://youtu.be/t8d7IW3aEqI
La sonorizzazione e il doppiaggio del Casanova di Fellini - con Gigi Proietti e Nino Rota | https://youtu.be/56sWvQU5dBU
Federico Fellini, l'altro italiano | https://youtu.be/RR9bLTonNRY

Tablet: Viaggio nell'Italia che cambia- Federico Fellini [1 di 6] | https://youtu.be/nbXq3ry-VYig
Tablet: Viaggio nell'Italia che cambia- Federico Fellini [2 di 6] | https://youtu.be/An9hgG-qcXFo
Tablet: Viaggio nell'Italia che cambia- Federico Fellini [3 di 6] | https://youtu.be/_66oIM-lhrCA
Tablet: Viaggio nell'Italia che cambia- Federico Fellini [4 di 6] | https://youtu.be/MP1Fa-d8B_ao
Tablet: Viaggio nell'Italia che cambia- Federico Fellini [6 di 6] | https://youtu.be/TvadD-7Gy-a8

Fellini 100 | Interviste
Federico Fellini intervistato da Enzo Biagi | https://youtu.be/b9ov1REaYYs
Federico Fellini intervistato da Valerio Riva (1980) | https://youtu.be/ownXSzSAo8c
Federico Fellini intervistato da Gianni Minà sul set del film "E la nave va" | https://youtu.be/S_bGJ_pMvkc
Federico Fellini a Fondo - Ediciòn Informativa - V. O. | https://youtu.be/tHzYlzsOi3M
09 aprile 1975 - Federico Fellini vince il quarto Oscar - intervista storica | https://youtu.be/1YoYCxy1y4Y
Il latte del rinoceronte | https://youtu.be/pSgOwDAhHtI

Speciali Federico Fellini
L'Artista e l'Amico Federico Fellini | https://youtu.be/6YJRp-TEAZs

A cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XLIV)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..."

(Profezia avverata)

Paolo Del Debbio

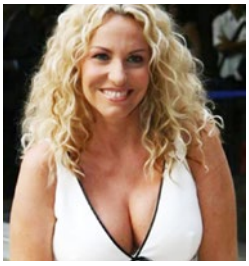
Sandra Milo

Mauro Corona

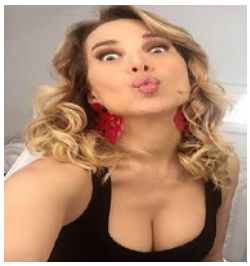
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

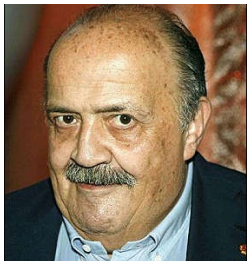
Flavio Insinna

Bruno Vespa

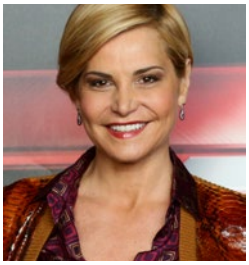
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

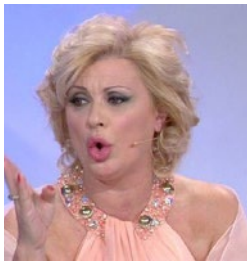
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

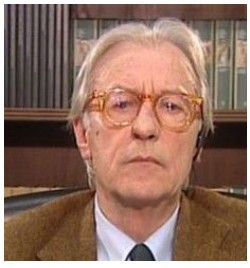
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

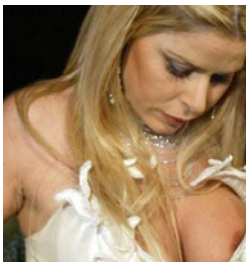
Federica Panicucci

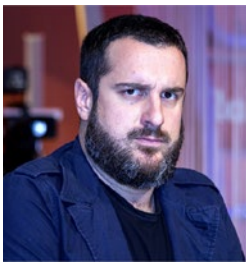
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Nuovo cinema paradiso (1988) di Giuseppe Tornatore

"Non tornare più, non ci pensare mai a noi, non ti voltare, non scrivere. Non ti fare fottere dalla nostalgia, dimenticaci tutti. Se non resisti e torni indietro, non venirmi a trovare, non ti faccio entrare a casa mia. O' capisti? Qualunque cosa farai, amala, come amavi la cabina del paradiso quando eri picciriddu."
(Alfredo a Salvatore)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà' Magazine on-line di cinema 2015
ISSN 2431 - 6739
Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza

Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri: *www.cineclubroma.it*
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.cineclubsassari.com
www.pane-rose.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinemateritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavalibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.associazionebandapart.it/
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.lombardiaspettacolo.com
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladicinemaindipendente.com
il marxismo libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.officinastudiotempi.com
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.yesartitaly.it
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.raccontardicinema.it
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
http://gamificationlab.uniroma1.it
www.artnove.org/wp
cinemaeutopia
www.riff.it
www.tiranafilmfest.com
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.rassegnalicodia.it